L'ART CHRÉTIEN PRIMITIF

TOME II

1911

L'ART CHRÉTIEN PRIMITIF

PAR MARCEL LAURENT

Professeur d'Histoire de l'Art, à l'Université de Liège

TOME II



VROMANT & C°, ÉDITEURS
RUE DES PAROISSIENS, 24, BRUXELLES
RUE DANTE, 5, PARIS

ERRATUM

Page 43, ligne 8, après : ces diptyques, *ajouter :* mises à part deux ou trois figures impériales,...

L'ART CHRÉTIEN PRIMITIF EN OCCIDENT (SUITE)

CHAPITRE X

LA MOSAÏQUE

Caractères de la mosaïque antique. La mosaïque chrétienne et les nécessités de la décoration. L'abside de Sainte-Constance et le style pittoresque. Le symbolisme triomphal et les cycles historiques. L'âge d'or de la mosaïque romaine : Sainte-Pudentienne. Les Saints-Cosme et Damien. Le byzantinisme à Rome. Décadence de la mosaïque romaine du VIIe au IXe siècle.

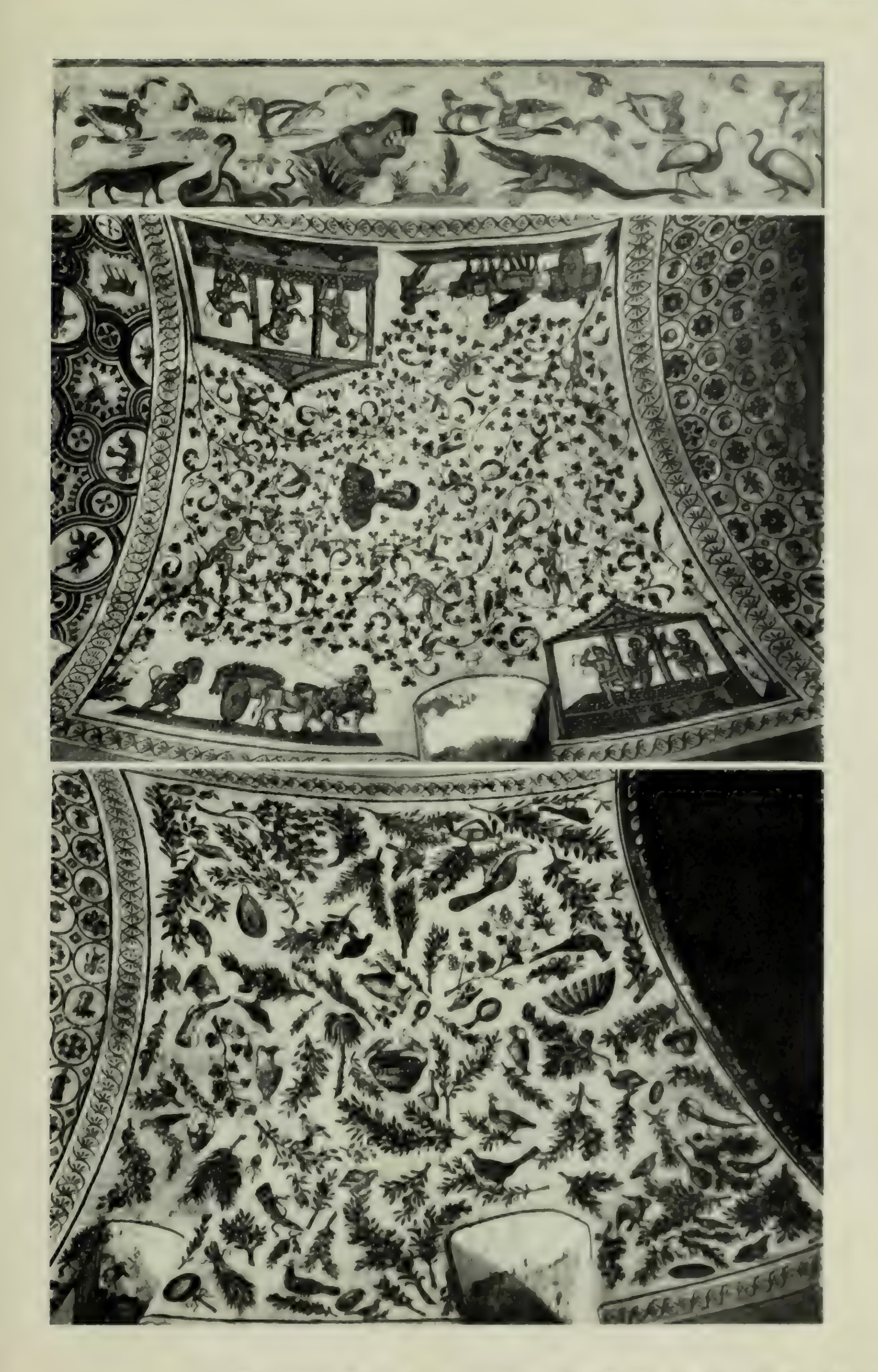
La mosaïque antique. Les basiliques romaines doivent leur principal intérêt à leur décoration intérieure, à ces belles mosaïques dans lesquelles l'art chrétien, sans cesser d'être antique, c'est-à-dire de rester fidèle à l'idéal esthétique de la Grèce et de Rome, fit preuve d'une véritable originalité, accomplissant des œuvres où l'intelligence, cette fois, avait plus de part que les souvenirs.

Non qu'il eût inventé, au sens propre du mot. L'art de composer dans un lit de ciment, au moyen de petits cubes de marbre, de verre ou d'émaux de différentes couleurs, des sujets de décoration, était connu depuis l'antiquité lointaine ; et pour ce qui concerne l'habileté technique, la science de préparer les pierres, de fondre les pâtes vitreuses et de leur donner les teintes les plus diverses, l'art d'assembler ces matériaux et d'obtenir avec eux la beauté du dessin et de la couleur, la richesse des ornements, on ne pouvait rien ajouter aux merveilles exécutées par les mosaïstes d'Alexandrie,

de Pompéï et de Rome. Mais les anciens avaient surtout employé la mosaïque comme pavement. Sur les parois intérieures des habitations, elle ne jouait qu'un rôle minime, et toujours à la façon d'un tableau encastré dans le stuc des murailles. Quelle conception autrement grandiose de vouloir en faire le revêtement des absides et des murs latéraux dans les vastes basiliques !

De plus, les artistes hellénistiques et romains en étaient venus, à force d'être habiles et parce que le luxe domestique est souvent l'ennemi du goût, à considérer la mosaïque non comme un art régi par des lois particulières et dont l'emploi ne peut être utile que dans des conditions déterminées, mais comme une sorte de peinture capable, elle aussi, de tout rendre et présentant sur la peinture proprement dite l'avantage d'être à peu près indestructible. En se servant de cubes infiniment petits, on donnait au dessin l'indispensable souplesse; en augmentant sans cesse, au moyen de fontes savantes, la gamme des teintes et des nuances d'émaux, on se mettait à même de reproduire toutes les colorations de la nature. Des prodiges d'habileté furent accomplis, auxquels nous devons ces œuvres inconséquentes et pourtant admirables, qui firent la gloire des maisons patriciennes à l'époque impériale : la *Bataille d'Alexandre* de la maison du Faune (Musée de Naples), le paysage fluvial de Palestrine, les *Colombes du Capitole*, pour ne citer que ces exemples.

La mosaïque romaine avait essayé tous les genres : l'histoire, le paysage (pl. XXVII,1), les scènes de genre, les natures mortes, à quoi l'on peut ajouter encore les décorations florales imitant les tapis. Quels efforts il avait fallu pour atteindre à cette vie, à cette variété ! Le mosaïste auteur des *Colombes du Capitole* n'avait pas employé moins de soixante



1. Paysage fluvial provenant de Pompéi, Musée de Naples (phot. Brogi). — 2-3. Mosaïques de la voûte annulaire de Sainte-Constance (phot. Anderson).

petits cubes de pierre par centimètre carré d'exécution. Et pourtant son œuvre, quoi qu'il en pensât, ne possédait ni la prestesse du trait, ni le fondu parfait de la couleur. A la mosaïque rivalisant avec la peinture, il était deux qualités qui devaient manquer toujours : l'aisance et la liberté. Ses chefs-d'œuvre exigeaient une infinie patience; ils étaient incompatibles avec le génie.

Encore s'ils eussent été à leur place. Mais quelle étrange erreur d'en orner le sol sans cesse foulé aux pieds ! Alors qu'aux beaux siècles de la Grèce, les parquets étaient uniquement décorés de bordures géométriques faites de cubes de marbre blancs et noirs, on voyait, à l'époque hellénistique, les perspectives infinies d'un paysage s'enfoncer sous les pas ou surgir du sol le sommet d'une montagne ; c'était l'eau fuyante d'une rivière ou le relief animé d'une composition historique. Pas n'était besoin vraiment de lutter avec les anciens mosaïstes sur ce terrain. Mieux valait réformer leurs habitudes et rendre à la mosaïque sa vraie mission, qui est de décorer, non de peindre, d'embellir des surfaces et non de meubler des profondeurs.

La mosaïque chrétienne. Les artistes chrétiens discernèrent peu à peu cette différence. Comme si leurs facultés de critique avaient crû en proportion de l'ampleur de leur tâche, ou plutôt, comme si les basiliques qu'ils allaient parer avaient indiqué elles-mêmes, avec force, le genre de décoration qui leur convenait, ils apprirent à distinguer parmi les usages anciens ceux qu'on pouvait conserver sans nuire à la beauté de l'édifice et ceux qu'il importait soit d'abandonner, soit de transformer, pour faire une œuvre harmonieuse.

Les pavements furent toujours décorés, autant qu'on le put,

avec beaucoup de richesse et selon la tradition. Le désir de luxe y faisait encore représenter des personnages et des animaux, soit isolés, soit en composition (pl. XLIX, 2), mais c'était suivant les procédés de la fresque cimétériale, c'est-à-dire en surface, sans grand souci de la perspective ou du modelé plastique.

Quant aux parois des églises, elles nécessitaient des réformes encore plus importantes. Sur leur vaste étendue, c'eût été besogne vaine de multiplier les lignes et de les assouplir; de poursuivre jusque dans ses nuances les plus fugaces la gamme infiniment variée des couleurs : détails et finesses eussent été perdus; ils n'auraient servi qu'à fatiguer le regard et à diminuer l'effet de majesté que les murs produisaient par eux-mêmes et que la mosaïque avait pour mission d'accroître encore. A l'ampleur solennelle de l'édifice devait correspondre une décoration toute en largeur et en sobriété. Point de lignes en agitation, de formes en mouvement, de colorations instables, point de perspective surtout. Ce décor aurait rompu toute union entre les murs et la mosaïque; il aurait mis la vie mouvante sur la matière immuable, l'espace aérien là où l'on cherchait des surfaces opaques, et, requérant ainsi l'attention pour lui seul, il aurait détruit toutes les apparences de la solidité et du poids dans les membres mêmes de l'édifice.

Les décorateurs chrétiens laissèrent la solidité intacte en s'abstenant d'évider le mur par des perspectives insolites; le poids, ils se contentèrent de l'alléger, de le dépouiller de toute rudesse ou brutalité, en répandant à profusion sur les surfaces la joie du dessin et de la couleur; quant à l'étendue, de qui résulte la majesté, ils surent en faire mesurer les proportions souveraines par un système de compositions savam-

ment distribuées en cadres et bandeaux convergeant tous vers l'arc triomphal et le lointain hémicycle. Ils créèrent ainsi le style monumental, opposé au style pittoresque de la décoration antique.

A première vue, ils semblent avoir fait une œuvre peu vivante : l'essentiel était de conformer la décoration au vœu caché des formes construites. Ce n'était pas la vie multiple qu'il convenait de traduire, mais une vie appropriée à l'édifice, docile à sa pensée, soumise à son rythme. Même la vérité, du moment qu'elle était transposée de la nature dans la décoration, n'avait plus rien d'absolu et se trouvait susceptible de corrections utiles. Les compositions s'astreignirent au calme. Les lignes furent choisies et exécutées non en vue de la souplesse, mais de la grandeur. Les attitudes furent toutes conçues en noblesse et stylisées de façon qu'elles concordassent avec l'ampleur sereine des murailles et des nefs. La gamme des couleurs fut notamment réduite et ne comporta plus que des teintes franches. En un mot, tout fut simplifié, mis en harmonie, en sorte que le regard se trouvât frappé par une majesté grandiose, avant même que l'esprit eût tenté d'analyser son plaisir. Les écueils à éviter étaient la monotonie, l'abus de la symétrie, la négligence d'exécution. Et c'était aussi un grand danger, en stylisant l'homme, de diminuer à l'excès sa capacité d'action, sa sensibilité d'âme, de rendre son image semblable aux objets inanimés qui ont une forme expressive, mais point d'âme accessible à l'émotion, qui peuvent charmer nos yeux, mais n'éveillent en nous aucun sentiment fraternel.

Ces écueils, la mosaïque chrétienne ne sut pas toujours les éviter. C'est à cause d'eux qu'elle sombra, aux jours de la décadence, dans une immense misère.

SAINTE-CONSTANCE. *Survivances antiques.* Il est tout d'abord, dans le développement de la mosaïque romaine, un style de transition caractérisé par la fidélité aux thèmes, sinon aux procédés de la décoration antique. Un monument précieux nous en reste : les mosaïques du mausolée de sainte Constance, déjà cité plus haut pour son importance archi-

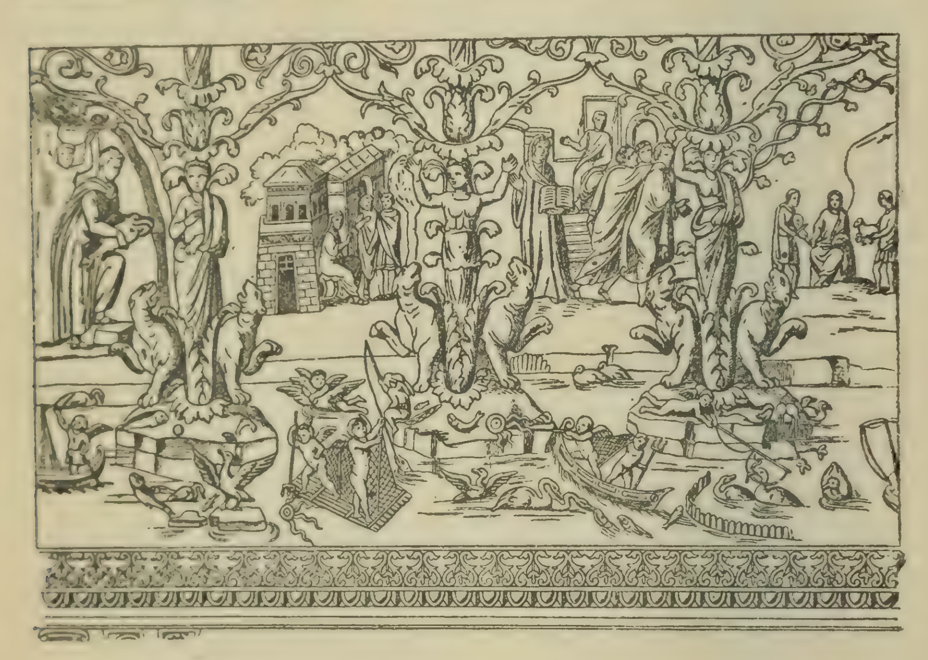


FIG. 25. — MOSAÏQUE DE LA COUPOLE DE SAINTE-CONSTANCE.
(D'après Grisar.)

tecturale et qui servait de baptistère à l'église voisine de Sainte-Agnès. Celles de la coupole (fig. 25), malheureusement détruites à la fin du XVIe siècle, ne nous sont plus connues que par des dessins sommaires (Escurial, Bibliothèque de Saint-Marc) et une description de Pompeo Ugonio. Sur le pourtour inférieur était figurée une rivière tout animée de poissons, de volatiles et de barques montées par les Eros,

sujet, qui, on l'a vu, était familier aux mosaïstes romains. A peine peut-on supposer, d'après Ugonio, qu'une des barques était mystique : la nef de l'Église avec les apôtres pour rameurs et le Christ au gouvernail. De distance en distance, des touffes d'acanthe, cantonnées de fauves héraldiques, montaient à l'intrados, donnant naissance à des atlantes et terminées par des rinceaux qui montaient jusqu'au lanterneau central. Ugonio crut discerner, dans les espaces vides de cette sorte de berceau végétal, une série de scènes de l'Ancien Testament. L'influence de la décoration domestique et celle des cimetières étaient donc, à cette époque, également puissantes; on devine en même temps l'amour de la grâce antique et le souci des chrétiennes images. Au reste, la composition générale était belle et s'adaptait parfaitement aux surfaces de la coupole.

De même, les mosaïques de la voûte annulaire (pl. XXVI), intactes celles-là, offrent un curieux mélange de tradition ancienne et de pensée rajeunie. Le berceau circulaire de la voûte est divisé en onze travées, que complète une abside précédée d'une petite coupole surmontant l'autel. Sur le fond gris-blanc des travées, s'entremêlent quatre séries de thèmes décoratifs (pl. XXVII,2 et 3) : un dessin géométrique, composé de croix et de rosaces; des jonchées de fleurs et de palmes entremêlées de cornes d'abondance, d'amphores, de corbeilles et d'oiseaux; un semis régulier de médaillons entourant des Eros, des Psychés, des têtes couronnées, des fleurons, des animaux; enfin, deux compartiments étaient décorés de scènes de vendanges avec, au centre, deux bustes, l'un féminin, l'autre masculin : Constantine, fille de Constantin, a-t-on dit, et le César Crispus. Le pavement lui-même était orné de vignes et d'Amours.

Quoi de plus antique? Mais aussi, parfois, quoi de plus chrétien? Car, si beaucoup de ces ornements n'avaient d'autre raison d'être que leur fantaisie gracieuse, leur beauté variée, certains parlaient le langage symbolique qui, peu à peu, s'était élaboré aux catacombes : c'étaient la croix et peut-être même ces vendanges, en qui, désormais, plus d'un chrétien voyait une allusion à la mort et aux récompenses éternelles décernées par le Christ.

L'exécution de ces mosaïques n'est pas autrement remarquable. Les figures, notamment, qui n'ont déjà plus la grâce, n'ont pas encore la noblesse; mais dans la scène pittoresque, dans les amours qui folâtrent parmi les ceps, pressent la marche des chars, foulent le raisin au pressoir, qu'il y a de vie, de fantaisie spirituelle ! Des scènes de ce genre, pleines encore du souvenir des paysages idylliques et des pastorales, marquées, répétons-le, à la double empreinte de l'esprit antique et des habitudes contractées dans les catacombes, furent sans doute assez nombreuses dans les édifices religieux de l'époque constantinienne; mais déjà, elles représentaient le passé et des conceptions de plus en plus vétustes. La faveur des fidèles allait toute aux vastes compositions qui révélaient le Christ et les saints dans la gloire, aux images qui étaient majestueuses, dominatrices et, ainsi exprimaient la grande allégresse de l'Église triomphante.

Symbolisme triomphal et Cycles historiques. Dans la basilique vaticane, on voyait, au fond de l'abside, le Christ sur son trône entre les archontes suprêmes, saint Pierre et saint Paul. Sur l'arc triomphal, c'était le Christ avec saint Pierre à sa droite et, à sa gauche, l'empereur Constantin. A Sainte-Constance même, il existe encore deux mosaïques,

dans les absides latérales, qui montrent, d'une part, Dieu donnant à Moïse les tables de l'ancienne Loi et, d'autre part, en vue d'une sorte de parallélisme dogmatique, le Christ remettant à saint Pierre le volumen de la nouvelle Alliance.

Ces grandes scènes, situées dans une atmosphère idéale, par elles-mêmes irréelles et pourtant vivantes, symboliques et pourtant pénétrées d'une profonde émotion, nous les avons rencontrées sur les sarcophages et dans les dernières fresques catacombales. C'est dans les basiliques qu'elles étaient nées. Elles y constituaient l'iconographie dont le caractère est parfaitement désigné sous le nom de « symbolisme triomphal ». Et, en effet, c'était bien du double triomphe du Christ et de l'Église qu'elles s'inspiraient.

Tandis que l'histoire religieuse, les épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament, vraies annales de l'Église, étaient laissés à la décoration de la nef et parfois même de l'arc triomphal, l'abside était réservée aux visions grandioses du royaume céleste et aux symboles par lesquels était signifiée l'étroite union établie par Jésus entre la terre et la patrie éternelle. Le prototype de ces compositions symboliques avait été donné dans la mosaïque de la *Traditio legis*, à Sainte-Constance, œuvre mutilée, malheureusement, déformée par les restaurations. La conception générale était unique, mais les éléments de représentation pouvaient varier d'une église à l'autre soit dans leur choix, soit dans leur assemblage. Au centre, toujours, est le Christ : Christ siégeant sur son trône, Christ debout et bénissant, Christ confiant à Pierre l'Évangile à répandre. Et toujours le Christ est baigné de lumière, de cette lumière infinie, éternelle, à laquelle aspiraient les chrétiens persécutés. Son

visage rayonne, son geste est immense; à lui seul, il remplit l'espace, ce pendant que les apôtres sont rangés à droite et à gauche, au-dessous de lui. De l'immense éther, on voit émerger parfois les figures symboliques, l'ange, le lion, l'aigle et le bœuf, qui sont figures des évangélistes. Et la scène a lieu dans les régions supérieures, dans l'empyrée sereine où le Seigneur règne au milieu des siens.

Ici se manifestait la subtilité des symboles : à Sainte-Constance, un fleuve qui resplendit fait, sous les pas du Christ, une sorte de voie royale : c'est le Jourdain, rappelant le baptême conféré par Jean et la grâce qui, par le baptême au nom du Seigneur, inonde les chrétiens. A Sainte-Pudentienne, chef-d'œuvre qu'il nous tarde d'étudier, le Seigneur et sa cour d'apôtres sont entourés de portiques et d'édifices : c'est la Jérusalem céleste. Enfin, il n'était peut-être aucune mosaïque absidale où ne fussent représentés deux palmiers, un de chaque côté de la composition centrale, encadrant ainsi la vision céleste. Le phénix, plus d'une fois, apparaissait rayonnant sur une palme haute : c'étaient là les derniers souvenirs du jardin verdoyant, si souvent peint aux catacombes.

Telle était la scène de fond. Au-dessous régnait une zone étroite faisant la bordure inférieure de la conque absidale. Partout la même, elle montrait au centre l'Agneau pascal debout sur la montagne de Sion, selon l'Apocalypse. Les quatre fleuves de la Genèse, le Géhon, le Phison, le Tigre et l'Euphrate, jaillissaient du mont, et des cerfs, parfois, y venaient boire : nul chrétien qui ne reconnût là les symboles des quatre évangélistes, interprètes du Christ et distributeurs de la doctrine qui rafraîchit les âmes sur toute la terre. Aux extrémités de la bordure étaient des tours avec leurs



Mosaïque absidale de Sainte-Pudentienne. (Phot. Moscioni.

portes d'où sortaient des agneaux, six de chaque côté, et qui, à la suite l'un de l'autre, se dirigeaient vers le monticule central et le Christ et les fleuves. Ces tours représentaient les villes saintes de Bethléem et de Jérusalem, l'une où le Christ était né, l'autre où il était mort, l'une qui figurait les temps nouveaux et l'Église née des nations *(Ecclesia ex gentibus)*, l'autre l'ancienne Alliance et l'Église constituée parmi les Juifs *(Ecclesia ex circumcisione)*. Quant aux agneaux, c'étaient les Apôtres, propagateurs de la foi, « vivantes ondes du Christ », selon l'expression de saint Paulin de Nole. Ainsi des révélations du Royaume et des événements terrestres, des vérités dogmatiques et des symboles intelligents s'unissaient, s'harmonisaient, pour composer la représentation idéale des destinées chrétiennes.

On a remarqué l'influence de l'Apocalypse sur ces compositions. Elle fut plus grande encore à partir du IVe siècle sur la décoration de l'arc de la tribune contigu à l'abside, et sur celle de l'arc triomphal. C'est là qu'on voit l'Agneau sacrifié et le livre aux sept sceaux, les sept candélabres, les figures symboliques des évangélistes. Le sujet le plus impressionnant et aussi le plus commun est celui de Saint-Paul hors les murs : le buste du Christ entouré d'une auréole et auquel les vingt-quatre vieillards tendent leurs couronnes (*cf.* pl. XXX,1). Vers la fin du IVe siècle, on aima aussi représenter la croix, le monogramme, l'alpha et l'oméga. Le Père se manifesta par une main sortant des nuages. Le Saint-Esprit eut la forme de la colombe descendant du ciel au-dessus du Christ, « en sorte, disait saint Paulin de Nole, que la Trinité étincelât dans son entier mystère ».

Voilà quelles images nouvelles avaient succédé aux compositions gracieuses de l'antiquité et au symbolisme des

cimetières. L'Agneau prenait la place du bon Pasteur, et l'aérienne vision de la mystique Jérusalem celle des vergers fleuris dont s'enchantait l'esprit de Saturus ou de sainte Perpétue. Sur la majestueuse étendue des basiliques planaient le génie systématique de la théologie et l'enthousiasme sacré du solitaire de Patmos.

Cependant, pour le visiteur de l'église, cette répartition des images avait comme premier mérite de s'adapter harmonieusement aux conditions architectoniques de l'édifice, de juxtaposer, par exemple, une suite d'épisodes sur de longs bandeaux et de déployer le ciel, pour ainsi dire, sur la conque profonde des absides. De plus, elle guidait l'esprit autant que le regard ; après l'avoir intéressé par des récits d'histoire, elle l'enlevait insensiblement sur l'aile des symboles et le faisait monter de l'humilité terrestre jusque dans l'insondable infini.

Toutes les basiliques du IVe siècle avaient une décoration analogue : celle du Vatican, dont les mosaïques ne nous sont connues que par les textes, celle du Latran, le baptistère du Vatican, Sainte-Constance, heureux monument entre tant d'autres, aujourd'hui dénués de leur parure originale, enfin Sainte-Pudentienne, encore dotée de la belle mosaïque grâce à laquelle nous pouvons considérer la splendeur de la Renaissance constantinienne, face à face.

SAINTE-PUDENTIENNE. La mosaïque absidale de Sainte-Pudentienne remonte au pontificat de Sirice (385-398). Les restaurations malheureuses opérées dans les basiliques au XVIe siècle ne l'ont pas tout à fait épargnée. Rognée sur son pourtour, elle a perdu encore sa bordure inférieure, où se trouvaient figurées la rangée des brebis apostoliques et la

montagne de Sion. Des figures de la scène centrale ont été dénaturées par des restaurations modernes ; mais le fond est intact. Intact surtout ce Christ incomparable en vue duquel avait été faite toute la composition (pl. XXVIII). La croix, dressée sur le Calvaire, emplissait le ciel de ses bras étendus ; la main du Père la couronnait, les Évangélistes, symboliquement représentés, lui rendaient témoignage. Cette représentation est unique, mais il faut dire que l'invention de la croix était récente encore, que le bois sacré avait été ainsi exposé dans une église de Jérusalem et que ses reliques, à travers le monde, suscitaient une forme de piété nouvelle. Aussi bien, le Golgotha derrière la royauté céleste, l'instrument du supplice infamant au-dessus du trône de la gloire éternelle : il était impossible d'associer avec plus de magnificence une grande harmonie d'art et une forte poésie religieuse.

A droite et à gauche du Calvaire, se déploie une zone circulaire d'architecture, comprenant un large portique à l'avant-plan et, derrière lui, un assemblage régulier d'édifices : maisons, églises, basiliques et rotondes. On a pu dire avec infiniment de vraisemblance que la ville sainte de Palestine réellement représentée, figurait ici la Jérusalem céleste. Au point de vue de la composition, rien de plus noble que ces rangées de pierres harmonieuses, entre les clartés du ciel et le sol, sur lequel il était bien nécessaire de situer les figures humaines.

Celles-ci étaient les Apôtres, assis à gauche et à droite du Christ, en deux files descendantes, et ces deux femmes debout derrière eux, tenant des couronnes. En elles, on reconnaissait autrefois sainte Pudentienne et sainte Praxède. Il semble plutôt qu'elles soient les personnifications des deux Églises dont

était formée la chrétienté : celle des Gentils et celle de la Circoncision. La robuste dignité de ces hommes ! La douceur auguste de ces figures de femmes ! On dirait des magistrats de l'ancienne Rome siégeant au Sénat et des matrones graves accomplissant les rites d'un culte domestique; mais cette première impression n'est pas tout à fait exacte. Nous dirons plutôt que ces hommes prêtaient au magistère apostolique toute la solennité romaine avec un je ne sais quoi de tranquillité d'âme; que ces femmes ajoutaient, à la gravité des matrones, une certaine crainte, une sorte de respect attendri qui faisaient le fond de la piété chrétienne.

Le Christ au centre régit l'espace et les hommes. Sa droite est levée, dans un geste qui bénit, mais aussi qui domine toute chose. De l'autre main, il tient sur son genou un livre ouvert dont les pages portent ces mots : DOMINUS CONSERVATOR ECCLESIÆ PUDENTIANÆ : « Le Seigneur, conservateur de l'église de Pudens. » La basilique, en effet, avait été construite à l'endroit d'un ancien titre, là où était la maison du sénateur Pudens, hôte et ami de saint Pierre, suivant la tradition. Et cette pose si naturelle a quelque chose de royal; les jambes ont l'assise large qu'on leur voit dans les statues consulaires; le buste large se dresse plein d'ampleur et de force; la tête barbue, avec sa longue chevelure, se détache, olympienne, sur le nimbe circulaire; et la grande face pâle semble plonger dans l'immensité des regards souverains. Ce qui est magnifique par-dessus tout, c'est le vêtement du Seigneur, la toge antique largement étoffée sur le bas du corps, drapée en ceinture et dont les retombées sur les épaules et les bras font la figure du Christ immense comme celle des anciens dieux. « Le Christ des catacombes, dit M. Pératé, avait quel-



1. Mosaïque absidale des Saints-Cosme et Damien (phot. Anderson).
2. Mosaïque absidale de Sainte-Agnès hors les murs (phot. Anderson).

que chose de la grâce d'un Apollon; celui des mosaïques aura quelque chose de la majesté d'un Jupiter. » Et de même que, sous le plafond bas des temples, rien n'était plus conforme à la beauté que la statue imposante sur son piédestal, de même, dans la vaste basilique où s'assemblaient les fidèles, rien n'était superbe comme ce Christ solennel, vers qui se concentraient la vie des pierres, les yeux des hommes, l'élan des âmes et qui, du haut de son trône, faisait éternellement son geste de puissance et de miséricorde.

Positivement, cette mosaïque était bien romaine, par le costume et la façon de le draper, la sobriété des gestes, l'allure majestueuse des mouvements et des poses, par tout ce qui reste dans l'exécution de fermeté. La perspective courte et, pour ainsi parler, bouchée à temps, avait l'heureux effet de faire paraître l'abside plus profonde, égale au ciel qu'elle devait représenter, en évitant d'ailleurs toute inconséquence. Le groupement des personnages était fondé sur la symétrie qui créait de belles lignes de composition et qui savait traduire les convenances de la hiérarchie céleste : ce qu'il y aurait eu là de trop monotone était combattu par une certaine variété de gestes et d'attitudes. Enfin, si l'on considère le type des visages, l'accent des physionomies, on discernera des caractères d'humanité qui font penser à une autre partie de l'Empire que l'Italie — nous oserons prononcer ce mot qui, désormais, reviendra souvent : l'Orient ! — et surtout on percevra une passion secrète, une intime émotion qui étaient le résultat des transformations opérées sur l'âme par trois siècles de christianisme.

Des chefs-d'œuvre pouvaient donc éclore du contact de l'art antique et de la religion nouvelle ! Malheureusement

les événements qui se précipitaient empêchèrent l'idéal de Sainte-Pudentienne de réaliser toutes ses promesses. Les troubles, les guerres, les invasions surtout furent un obstacle au développement de cet art, qui avait besoin de temps et de tranquillité pour donner sa fleur. Certaines influences, comme nous le verrons, furent perturbatrices. Bref, la mosaïque de Sainte-Pudentienne resta sans seconde. Elle marque l'apogée de l'art chrétien primitif.

La chapelle de Sainte-Rufine, au baptistère du Latran, contient un autre chef-d'œuvre du IVe siècle, mais uniquement ornemental : c'est une niche décorée de rinceaux verts rehaussés d'or et dont le feuillage vraiment admirable de richesse se déroule sur un fond bleu sombre (VENTURI, I, fig. 106). Grande tradition que celle de ces prestiges décoratifs et qui subsista longtemps, pour le lustre des basiliques.

Au Ve siècle, la suite des grandes compositions en mosaïque se continue en Occident par les décorations de Sainte-Sabine (423-432), de Sainte-Marie Majeure (432-440), de Saint-Paul hors les murs (440-461), de plusieurs chapelles du Latran, de Sainte-Agathe in Subura (vers 470), de Saint-André in Barbara (468-483), à Rome. Dans les provinces, il faut citer des fragments conservés à Saint-Laurent de Milan, à Sainte-Prisque et Sainte-Marie de Capoue, au baptistère de Naples, à Siponte. Nole avait les mosaïques (avant 420), dont son évêque, saint Paulin, nous a laissé une description si attachante.

SAINTE-MARIE MAJEURE. Pour se rendre un compte exact de ce qu'était devenu l'art de la mosaïque à cette époque, il faut visiter Sainte-Sabine et surtout Sainte-Marie Majeure. Dans la première basilique, les mosaïques de la façade et

celles de l'abside gardent le souci du beau; dans la seconde, une ambition merveilleuse n'eut pour s'aider qu'un idéal faussé et des moyens d'exécution médiocres. L'arc triomphal est décoré de scènes relatives à la vie de la Vierge, se déroulant en frises superposées et où l'on reconnaît : l'annonciation, l'adoration des Mages, le massacre des innocents, la présentation au temple, l'Enfant Jésus adoré par le roi Aphrodisius, cette représentation tirée des évangiles apocryphes. Une fuite en Égypte a presque complètement disparu. Au point de vue de l'histoire religieuse, rien de plus intéressant que ce cycle d'images consacré, non sans intention de polémique, à glorifier la Vierge; au point de vue artistique, ce qu'on en peut dire de plus honorable, c'est qu'elles témoignaient de ce sentiment parfait de la décoration dont il a été parlé plus haut. Les décorateurs, habiles à faire valoir la partie du monument qu'ils devaient parer de formes et de couleurs, savaient encore résister, bien qu'il s'agît d'illustrer des histoires, aux séductions de la peinture. Mais, hélas ! un demi-siècle à peine après qu'avait été exécutée l'œuvre incomparable de Sainte-Pudentienne, voici que le travail se relâchait à l'excès. Si les gestes étaient beaux encore, les attitudes vraies et la composition bien établie, les types devenaient laids et mornes, les proportions perdaient de leur noblesse, les draperies de leur naturel. Le dessin, par-dessus tout, tombait en déchéance dans le rendu des corps. Plus de construction, plus d'anatomie. Décidément, on ne pouvait plus espérer qu'aux murs des basiliques se rétablît jamais un juste équilibre entre ce qu'exigeait la décoration et ce qui était dû à la vérité.

Les mosaïques de la nef, qui forment un cycle d'images consacré à l'Ancien Testament, ne sont pas de nature à dimi-

nuer la sévérité de ce jugement. Il est triste de constater que les principes de composition qu'on appliquait étaient excellents, que la voie suivie par l'art chrétien était la bonne, mais que, chaque jour, la beauté s'oubliait davantage par défaut d'observation, d'études et surtout parce que l'ignorance professionnelle des artistes n'était pas combattue. Adapter la matière, corriger la vie : cela suppose une observation continue de la nature et une connaissance supérieure de la vie. On ne regardait même plus ni l'une ni l'autre.

Cependant, une suite nombreuse d'épisodes se déroulait au-dessus des arcades, depuis le sacrifice de Melchisédech jusqu'aux victoires de Josué : quarante-deux tableaux, arbitrairement choisis d'ailleurs, illustraient cette portion de la Bible. Rien ne prouve qu'il s'y cache une arrière-pensée symbolique. Tout au plus peut-on croire que la scène de Melchisédech offrant le pain et le vin à Abraham en présence du Seigneur n'avait pas été placée sans intention près de l'autel et qu'elle faisait allusion au sacrifice de la messe. Nous retrouverons des symboles analogues à Ravenne. En tous cas, le parallélisme symbolique du moyen âge, qui consiste à découvrir dans chaque récit de l'Ancien Testament un rapport d'harmonie avec un récit du Nouveau, n'avait pas encore conquis l'iconographie. Il s'élaborait seulement dans la littérature ecclésiastique [1].

A l'heure où nous sommes, au v[e] siècle, on se contentait d'illustrer le texte sacré aux parois des églises, comme les miniaturistes le faisaient dans les livres. L'histoire, au moins dans la nef, avait pris la place des symboles. Il en était ainsi déjà dans la basilique du Latran : il en fut de

1. Grisar, *op. cit.*, I, fig. 82, 123.



1. Mosaïque de Sainte Praxède (phot. Anderson). — 2. Mosaïque absidale de Saint Marc (phot. Anderson).

même plus tard encore dans l'oratoire de saint Jean, à Saint-Pierre de Rome (VIIIe siècle) et dans la nef de cette même église sous le pape Formose, au IXe siècle. A Ravenne, la décoration historique fit éclore un chef-d'œuvre : les mosaïques, dont nous parlerons plus loin, de Saint-Apollinaire-le-Neuf.

Mais Ravenne avait un art particulier, qui ne tarda pas à éclipser celui de Rome. Le Ve siècle achevé, on peut dire que c'en est fait de l'originalité artistique dans la ville impériale. Elle avait gardé religieusement jusque-là l'héritage du temps d'Auguste, mais son énergie défaillait et on la sentait impuissante à le défendre davantage contre les adultérations étrangères. A défaut des mosaïques, les fresques tardives des catacombes nous le feraient connaître (pl. XIII). Byzantins et Barbares allaient donner aux œuvres romaines un physionomie où la Rome antique se serait jugée trahie.

MOSAÏQUES DU VIe SIÈCLE. *Saints-Cosme et Damien.* L'évolution dont nous venons de parler ne s'accomplit pas soudainement. Une ville comme Rome ne pouvait abdiquer en un jour le magistère qu'elle avait exercé si longtemps sur tout l'art d'Occident. Il ne fallut guère moins d'un siècle pour qu'elle renonçât définitivement à l'idéal antique, le même que celui des premiers chrétiens, et se soumît, pleine de lassitude, aux conceptions artistiques de l'étranger. Les mosaïques continuent d'être précieuses, entre tous les monuments, pour l'étude de ce grand déclin.

La mosaïque des Saints-Cosme et Damien (pl. XXIX, 1) est l'œuvre capitale du VIe siècle, le dernier travail en qui se manifestent de la grandeur et, malgré des défaillances de

talent, des capitulations d'esprit, un sentiment encore vivace de l'originalité romaine. C'est un monument de transition.

Elle fut exécutée entre 526 et 530. On y voit réunis les principaux éléments du symbolisme triomphal. Le Christ apparaît dans le ciel et marchant sur le Jourdain; les palmiers édéniques, le phénix, l'Agneau mystique et les fidèles brebis sortant des villes de Jérusalem et Bethléem l'entourent. Au premier plan, une scène, dont les imaginations, depuis l'ère des catacombes, étaient hantées, l'*Introduction* des saints au paradis, attestait la gloire éternelle de Cosme et Damien, les deux patrons de la basilique. Ils ont reçu leurs couronnes qu'ils portent sur leurs mains; saint Pierre et saint Paul les présentent au Seigneur. Derrière eux se trouvent, à droite saint Théodore, portant également sa couronne, à gauche le pape Félix IV, assistant à la scène en qualité de pieux donateur : il tient, lui, le modèle de l'église qu'il a fait construire. L'ensemble est d'une symétrie pleine de noblesse et de froideur. Et n'est-ce pas une chose étonnante que tous les personnages, malgré l'unité d'action et de sentiments régissant la scène, vivent indépendamment l'un de l'autre, chacun d'eux étant immobile et regardant le vide? Comparez cet entier détachement du monde et de ses vraisemblances avec la calme animation des apôtres de Sainte-Pudentienne : vous sentirez quelles transformations importantes avait subies, en un peu plus d'un siècle, la conception chrétienne de la mosaïque. D'une part, les gestes simples de la force commandée par l'intelligence, une noblesse tranquille, une majesté instinctive; d'autre part, le divorce entre l'esprit et le corps, des gestes naturels en soi, mais qui paraissent inconscients et, pour remplacer la majesté, je ne sais

quelle solennité étrange, par quoi ces figures étaient mises en quelque sorte hors l'humanité. Il est vrai que les gestes, les proportions, les draperies étaient bien de qualité romaine ; mais on n'en peut dire autant de certaines attitudes, celles des saints porteurs de couronnes ; de plus, ce n'étaient là que parcelles d'une beauté dont l'ensemble était oublié, vestiges d'un art désormais dénaturé, que chaque jour effacerait davantage.

Considérez les visages, non celui du pape Félix, figure refaite au XVIIe siècle, non celui du Christ, imposé par la tradition, mais ceux des saints, surtout de Cosme et Damien. « La coupe de ces figures est ce qu'on peut voir de plus éloigné du vieux gallo-romain. Les traits sont allongés, anguleux, les yeux démesurément ouverts, les regards fixes, les sourcils d'une épaisseur peu commune et d'une forme oblique qui les fait retomber brusquement vers le nez[1]. » Ce sont des physionomies énergiques et farouches. On pense aux envahisseurs successifs de la Ville Éternelle, Goths, Vandales, Hérules, et à un type de beauté barbare qui devait surpasser, aux yeux des contemporains de Théodoric le type classique légué par l'antiquité. On dirait aussi qu'une âme nouvelle anime ces rudes statures, un esprit qui passe facilement des passions violentes aux dévotions ascétiques. Et ce serait assez peut-être d'indiquer la couleur septentrionale de ce christianisme pour rendre compte des différences qui existent entre l'abside de Sainte-Pudentienne et celle des Saints-Cosme et Damien. Mais la rigide symétrie des groupes, le mouvement réprimé des personnages et un commencement d'hiératisme décoratif préféré à la vivante tranquillité, voilà

1. Dom Leclercq, *Manuel* II, p. 225.

qui nous paraît marquer déjà les premières influences de l'Orient byzantin.

Le Christ semble un héros magnifique et sévère. « Il est vêtu d'une tunique et d'un manteau surchargés d'or; une auréole d'or lui ceint la tête; dans le ciel d'un bleu sombre, des nuages rougeâtres sont épars [1]. » Vision d'une grandeur étrange !... Ces couleurs, d'une somptuosité barbare, ne s'oublient pas... Encore une fois, on croit pouvoir attendre l'engendrement d'un art neuf. Puisque le prestige de Rome s'évanouit, que ne vont-ils donc leur chemin, ces mosaïstes énergiques, vers l'idéal naïf et grandiose qui semble les séduire? Hélas ! trop d'influences se mesurent et se combattent dans ces œuvres tardives : la tradition noble, la rudesse septentrionale, le faste bien réglé de l'Orient. Il y a trop de timidités pour que les audaces soient fécondes, trop d'hésitations, de souvenirs et surtout d'ignorance ! La mosaïque absidale des Saints-Cosme et Damien, à peine née, entra dans le passé, le passé mort, qu'on admire, qu'on imite, mais duquel, par impuissance, on ne sait plus s'inspirer.

L'arc triomphal, aux Saints-Cosme et Damien, présente une illustration très complète du chapitre IV de l'Apocalypse. A Saint-Laurent hors les murs (577-590), se trouve la deuxième œuvre importante du VI[e] siècle, mais les restaurations y ont été trop nombreuses et trop importantes, dit Dom Leclercq, pour qu'on en puisse parler avec assurance. Aussi bien, il est impossible de se faire illusion sur le mérite de l'œuvre originale : elle accusait les progrès d'une irrémédiable décadence.

1. PÉRATÉ, *op. cit.*, p. 246.

DÉCADENCE DE LA MOSAÏQUE, VIIe-IXe SIÈCLE. Au début du VIIe siècle, l'art romain avait dit son dernier mot, si l'on veut entendre par là, qu'étant capable encore d'activité, il n'était plus capable d'éloquence. Il ne faisait qu'imiter. Encore ces imitations ne brillaient-elles ni par le goût, ni par la qualité du métier. Ce n'était pas assez de ne plus lutter pour accroître le lustre antique; on ne savait même plus en défendre le prestige par une technique habile. Aussi ne peut-on s'étonner qu'en ce moment critique, la tradition romaine ait été éclipsée dans les églises par une tradition rivale, par cet art de Byzance qui, en Italie, avait toujours été un peu chez lui et que Rome n'avait jamais repoussé sans lui emprunter quelque chose.

Bien que l'Église centrale de l'Occident se dérobât de plus en plus à la tutelle politique des empereurs de Constantinople, pour former elle-même un pouvoir indépendant, elle n'en restait pas moins pénétrée d'hellénisme dans ses institutions, ses rites, sa hiérarchie. Nul intérêt religieux ne la rivait à la fortune de l'art romain, tel qu'on l'avait pratiqué au siècle d'Auguste et pendant les premiers siècles chrétiens. Si cet art semblait défaillir, il était naturel qu'elle se tournât vers les œuvres réputées de l'Empire byzantin pour parer ses temples d'un nouvel éclat.

C'est ainsi que sous le pontificat d'Honorius (626-638) fut exécutée la mosaïque absidale de Sainte-Agnès hors les murs (pl. XXIX, 2), tout inspirée des œuvres de Ravenne et de Constantinople, fastueuse comme elles, aussi froide sans être aussi solennelle, et maladroite en somme, parce qu'elle manque de sincérité. Sainte Agnès et les deux papes, Honorius et Symmaque, qui l'encadrent à distance respectueuse, s'enlèvent en figures immobiles, silencieuses, sur un fond

d'or. Nul relief : on dirait de pâles icônes serties dans un précieux métal. Nulle vérité de vie : ce sont des statures allongées à l'excès, des corps diaphanes qui prennent, sous les draperies chargées d'or et de pierres fines, des attitudes convenues. La sainte est une reine soucieuse d'apparat et qui n'oublie, dans le ciel, ni les gestes précis, ni les contenances décentes de la cour. Les deux papes sont des courtisans bien appris, sachant accomplir leurs fonctions dans des attitudes séantes, avec les gestes consacrés. L'idéal de la sainteté était rendu par une étiquette cérémonieuse. Une sorte d'irréalité des corps s'accommodait de brocarts et de bijoux accumulés. Conception sèche, étroite, qui faisait la sainteté orgueilleuse et lointaine, à la ressemblance de l'aristocratie de la terre. Si encore la physionomie des saints eût été expressive, mais il n'y a d'expression que dans les attitudes. Les figures sont pâles, les regards morts : ce sont des fantômes habitant un lieu vide. Il n'est plus de visions, car le fond d'or a bouché la trouée lumineuse des anciens paradis. On a beau se dire que l'Éden est figuré par les bandes vertes de l'avant-plan, le firmament par les zones bleues du sommet, parsemées d'étoiles, et que la main apparue dans les nuages indique le royaume suprême où habite le Père. Tout cela, qui est précieux sans doute pour l'intelligence, ne dit rien aux regards. Il ne reste dans les cieux où se révélaient autrefois le bon Pasteur, le Christ en gloire et l'Agneau mystique sur la montagne de Sion, que des images puériles, objets d'une naïve vénération.

Rome n'avait imité Byzance qu'avec maladresse. Son génie était trop différent. Il n'avait pu saisir ce qu'il y a souvent dans les images byzantines d'impressionnante majesté.

C'est sous la même influence que furent exécutés, au

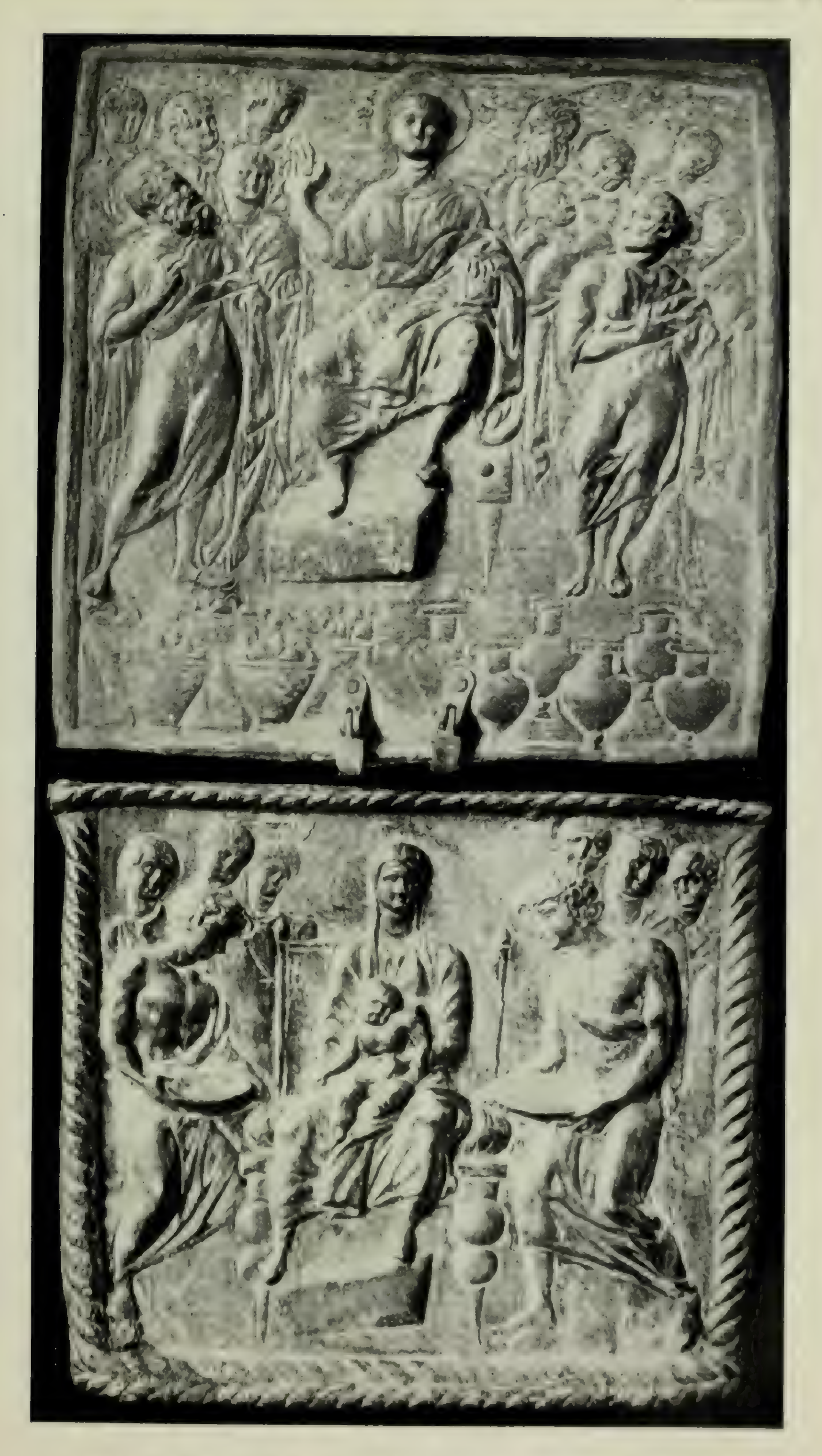
VIIe siècle, la mosaïque de l'oratoire de Saint-Venance (639-642) et le saint Sébastien qu'on voit au-dessus de l'autel, à Saint-Pierre aux Liens (680). Les mosaïques de Saint-Étienne le Rond montrent plus d'indépendance, c'est-à-dire plus de fidélité aux vieilles habitudes romaines. L'art de la décoration était inconstant, parce qu'il manquait de confiance en soi ; on se fatigua vite des icônes étrangères. Dès le VIIe siècle, il n'était plus de vogue que pour les chefs-d'œuvre nationaux. Ce n'est pas que le byzantinisme ait disparu des églises de Rome ; il se maintint dans un certain nombre d'édifices qui étaient aux Grecs, notamment à Santa-Maria Antiqua, dont les fresques, découvertes en 1899, sous l'église de Sainte-Marie Libératrice, constituent un monument impérissable de l'iconographie byzantine, du Xe au XIIe siècle. Mais les décorateurs romains, les Papes, voire même les fidèles, avaient senti la vanité d'une régénération par le secours de Byzance. Assujettis à imiter, ils préférèrent décidément ne choisir des modèles que dans le passé romain.

Cela, d'ailleurs, ne retarda en rien les progrès de la barbarie. Voici l'énumération des églises où s'accomplit l'ultime décadence de la mosaïque : basilique du Vatican (705-708) ; Saint-Théodore (772-795) ; les Saints-Nérée et Achillée (795-816) ; Sainte-Cécile, Sainte-Praxède (pl. XXX, 1), Sainte-Marie de la Nacelle, décorées toutes trois sous Pascal Ier (817-821) ; Saint-Marc (830-840), que nous reproduisons (pl. XXX, 2).

Les artistes n'étaient pas dénués d'ambition. Ils ne craignaient pas d'entreprendre l'illustration de vastes cycles d'images (Vatican). En reproduisant un beau modèle, comme cette mosaïque des Saints-Cosme et Damien, qui fut tant admirée, tant imitée en ces siècles tardifs (à noter surtout la

décoration de Sainte-Praxède), ils ne s'interdisaient point d'y glisser des nouveautés. Malheureusement, l'abondance (Vatican) est ici une forme de la stérilité, et les nouveautés sont ordinairement un progrès vers l'abaissement définitif. Les grandes figures chrétiennes, le Christ et la Vierge, les Apôtres, les Anges, deviennent affreusement laides. « C'est une maigreur, une rudesse, une exiguïté de formes, une configuration étroite et anguleuse, un air farouche, inculte, pétrifié, qui semble constituer une espèce d'homme à part. » Ainsi s'exprime un bon juge [1]. Tous les personnages sont vus de face. Comme on ne sait plus les grouper, on les entasse. La belle harmonie des anciennes compositions est dénaturée. Ne s'avisa-t-on pas (Sainte-Praxède) de vouloir rétablir la perspective? Essai qui ne pouvait qu'être malheureux, puisqu'il n'était pas à sa place, mais qu'on salue pourtant comme un obscur pressentiment de la Renaissance. On n'en finirait pas de dénombrer toutes les infirmités de cet art vieux. Il ne subjugue plus que par son étrangeté barbare. N'importe : il est romain, il perpétue un idéal. Et si bas qu'il soit tombé quand on considère en lui les formes de la vie, il subsiste toujours, il est toujours beau si, au contraire, on le juge au point de vue décoratif. Là, il reste égal à son rôle, parce qu'il reste généralement fidèle aux principes d'adaptation à l'architecture que les anciens mosaïstes avaient appliqués avec tant de bonheur. S'il ignore la beauté par le dessin, la composition, il la proclame toujours par la couleur, et la merveilleuse qualité de la matière qu'il emploie. Les églises de la Renaissance n'auront rien qui vaille le revêtement somptueux des pauvres églises du IXe siècle. Au bout

1. Leclercq, *Manuel*, p. 230.



Coffret de Saint-Nazaire de Milan, couvercle et face (Monuments

de la longue évolution que nous avons essayé de retracer, le talent des mosaïstes est à peu près réduit à néant, mais la mosaïque restait un art aussi glorieux qu'à ses origines, aussi digne que jamais de garder sa place dans la décoration des églises. Elle ne la perdit, d'ailleurs, qu'après avoir engendré le génie pictural de Giotto.

BIBLIOGRAPHIE. — Sur la mosaïque antique, voir *Dictionnaire des antiquités* de DAREMBERG et SAGLIO, article *Mosaïque* (Gauckler); SPRINGER-MICHAELIS, *Handbuch der Kunstgeschichte*, I, *Altertum*, p. 319 et suiv., 7e édition, Leipzig, 1904. Sur les mosaïques chrétiennes de Rome : GARRUCCI, *op. cit.*, vol. IV; DE ROSSI, *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriore al secolo XV*, avec trad. française, Rome, 1872-1900 (planches en chromo-lithographie ; prix : 1,325 francs ; APPELL, *Christian mosaic pictures*, Londres, 1877; E. MUNTZ, *La Mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles* (Mémoires de la Société des Antiquaires de France, LII), Paris, 1893; CLAUSSE, *Basiliques et mosaïques chrétiennes*, Paris, 1893; GERSPACH, *La Mosaïque* (Biblioth. pour l'enseignement des Beaux-Arts), Paris, s. d.; BERTAUX, *Rome* (Collection des Villes d'Art), vol. I, Paris, 1905; W. BISHOPS, *Roman church mosaics of the first nine centuries (American Journal of archaeology*, 1906, p. 251-281) : classement chronologique des mosaiques romaines, énumération des sujets.

Les mosaïques de Sainte-Marie Majeure ont été publiées luxueusement par J.-P. RICHTER et A.-C. TAYLOR, *The Golden Age of classic christian Art*, Londres, 1904.

L'évolution générale de la mosaïque chrétienne depuis les débuts jusqu'au XIIIe siècle a été retracée en vue d'expliquer les origines de l'art de Giotto par M. G. ZIMMERMANN, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter*, t. I, Leipzig, 1899.

Manuels déjà cités.

CHAPITRE XI

LES ARTS INDUSTRIELS

Arts industriels. L'orfèvrerie. Les verres gravés, taillés et peints. Verres à fond d'or. La céramique; les lampes de terre-cuite. Bronzes. Les ivoires. diptyques usuels, consulaires, liturgiques. Coffrets. Le coffret de Brescia. Pierres gravées. Miniatures. Conclusion.

On nous permettra de rattacher aux chapitres précédents l'étude sommaire des œuvres d'art industriel qui, pour la plupart, contribuaient à l'ornement des basiliques ou faisaient partie du mobilier religieux : les parures et objets d'autel, les vases et les lampes, les ivoires et les bois sculptés, les livres embellis de miniatures. Nous achèverons ainsi de faire connaître en abrégé l'évolution de l'art chrétien en Occident.

ORFÈVRERIE. Les métaux précieux et les pierreries étaient surtout employés pour rendre l'autel somptueux. Une petite église pouvait se contenter d'un cube de marbre ou d'une table posée sur colonnettes; là, il pouvait suffire de quelques reliefs sculptés à même la pierre, ainsi que nous le voyons sur l'autel d'Auriol, du Musée Bourély de Marseille, avec son monogramme et sa rangée de colombes, emblèmes des apôtres (CABROL, *Dictionn.*, I, fig. 1120) ; mais dans les basiliques des grandes villes, à Rome surtout, la piété des papes, des fidèles

et le faste impérial avaient fait de magnifiques prodigalités. Le *Liber pontificalis* abonde en inventaires d'objets sacrés, dont le nombre et la richesse nous étonnent. Constantin avait fait don à la basilique du Latran, pour son autel majeur, d'un baldaquin, aux proportions colossales, d'argent et d'or. « Le faîte, en argent battu, a sur le devant l'image du Sauveur, assis sur une chaire, mesurant cinq pieds et pesant cent vingt livres ; autour, les douze apôtres, mesurant chacun cinq pieds et pesant nonante livres, avec des couronnes d'argent très pur ; sur l'arrière, du côté qui regarde l'abside, l'image du Sauveur assis sur un trône, mesurant cinq pieds et pesant cent quarante livres, et quatre anges en argent... ayant des gemmes dans les yeux, tenant des hastes [1].... » Le baptistère du Latran avait une piscine en porphyre, revêtue d'argent. Sur son rebord était un agneau d'or par la bouche duquel s'échappait un jet d'eau. Ces merveilles luxueuses étaient peut-être dépassées encore par celles du tombeau de saint Pierre, au Vatican ; l'autel y était tout en argent, incrusté d'or et de gemmes. A la fin du ve siècle, le pape Hilaire, successeur immédiat de Léon le Grand, ne fut pas moins généreux pour l'oratoire de la Croix : le haut de la confession était décoré d'un *Agnus Dei* d'or, debout sous un arceau d'or pur soutenu par des colonnettes d'onyx, tandis que devant la confession pendait une croix d'or de vingt livres pesant, couverte de pierres précieuses. Et l'or et l'argent encore, en un nombre imposant de livres, avaient été employés pour les portes de la confession et le lampadaire. Le comble de la somptuosité fut probablement atteint par Justinien, dans l'autel qu'il fit exécuter pour Sainte-Sophie de Constantinople.

1. Cité par PÉRATÉ, *Archéol. chrét.*, p. 180.



1. Diptyque de Boèce (phot. Alinari). — 2. Diptyque de Monza. — 3. Diptyque nuptial. — 4. Diptyque au Musée national de Florence (Westwood).

« La sainte Table, dit Paul le Silentiaire, était d'or pur, étincelante de pierres fines et d'émaux incrustés. Elle reposait sur des colonnes d'or, tandis que quatre colonnes d'argent doré portaient un dôme ou ciborium surmonté d'une grande croix d'or. »

Et nous n'avons pas parlé des candélabres, des pyxides eucharistiques, des patènes, des vases, des lampadaires en forme de couronnes suspendues aux plafonds par des chaînettes, le tout fait en métaux précieux et rehaussé de pierreries. Il est vrai que des descriptions, comme celles du *Liber pontificalis* et de Paul le Silentaire, nécessitent quelques réserves; qu'en certains cas il faut entendre, sous le nom d'or et d'argent, des feuilles de métal appliquées sur des noyaux de bois. Il n'en est pas moins certain qu'il y eut dans les basiliques une masse énorme de travaux d'orfèvrerie.

Au IVe siècle, ils relevaient de la tradition hellénistique, à qui nous devons la vaisselle somptueuse des trésors de Bernay, Hildesheim et Bosco-Reale. Indiquer les ateliers d'où ils provenaient serait impossible, car les mêmes procédés et le même idéal régissaient tout l'Empire : c'est seulement à partir du VIe siècle que Byzance accapara l'industrie des métaux et la marqua d'une empreinte facilement reconnaissable.

Nous nous bornerons donc à citer ici des œuvres de l'orfèvrerie religieuse antérieures à Justinien. Rares en sont les pièces parvenues jusqu'à nous : elles se bornent à peu près uniquement à des coffrets, parmi lesquels doit être mentionnée spécialement une pyxide du Vatican provenant de Numidie et dont le décor, probablement du Ve siècle, est tout inspiré du symbolisme basilical : un saint dans le ciel représenté entre deux cierges et à qui la main de Dieu tend

la couronne, la montagne de Sion surmontée du monogramme, es fleuves où viennent se désaltérer le cerf et la biche, les palmiers de Judée et les agneaux sortant des villes saintes (PÉRATÉ, fig. 253). Un tel objet ne démontre pas un niveau d'art bien élevé dans la pratique des arts industriels, mais l'iconographie en est intéressante [1].

Le chef-d'œuvre de l'orfévrerie religieuse au IVe siècle est le coffret de Saint-Nazaire, de Milan, où les figures, dit M. de Mély [2], sont exquises dans leur mièvrerie délicate. La pensée chrétienne y laisse intacts la technique des anciens et leur sentiment de la forme ; elle en tire toute sa beauté (pl. XXXI).

On ne peut mettre en parallèle pour la même époque que le coffret de noces de Secundus et Projecta, au Musée britannique. L'inscription en est chrétienne : « Secundus et Projecta, dit-elle, vivez en paix dans le Christ. » Or, la décoration, exécutée par un véritable artiste, offre, sur le couvercle, la naissance de Vénus, des Néréides et des Amours, sur la paroi, des musiciennes (KAUFMANN, *Manuel*, fig. 205). C'est là une inconséquence comme il y en eut beaucoup, sans doute, chez les nouveaux chrétiens. Mais que ces figures ont de grâce et comme la perfection du métier accompagnait fidèlement le souvenir des anciennes compositions ! Plus tard, quand Byzance fournira d'orfèvrerie le monde entier, nous trouverons peut-être plus de richesse et d'éclat, jamais autant de charme vivant.

VERRERIE. Comme l'or et l'argent, le verre pouvait servir à exécuter des objets de luxe. Les Romains savaient le couler

1. *Cf.* VENTURI, I, fig. 450-452; Dom LECLERCQ, *Manuel*, II, p. 402 et suiv.

2. *Monuments Piot*, t. II, p. 65-78.

pour le commun en formes pratiques et peu chères; mais ils exécutaient aussi des pièces de choix vraiment luxueuses. Tels sont les *vasa diatreta*, dont la panse ovoïde est ornée d'un réseau de mailles également en verre et adhérant au fond (fig. 26), les verres gravés à la pointe ou taillés à la roulette (fig. 27). Grâce à une connaissance parfaite des effets produits dans la coulée par certains minéraux soigneusement dosés, ils obtenaient pour leurs verres toute une gamme de colorations différentes. Ils connaissaient la technique du verre peint. Ils employaient l'or, non au pinceau, comme le faisaient les Grecs, mais sous forme de feuilles gravées d'avance et enfermées entre deux couches de verre, qu'on soudait après coup. Les chrétiens possédèrent des verres de toutes ces catégories, de même que la grande variété d'objets, plats, vases et médailles, qu'on faisait au moyen de pâtes vitreuses.

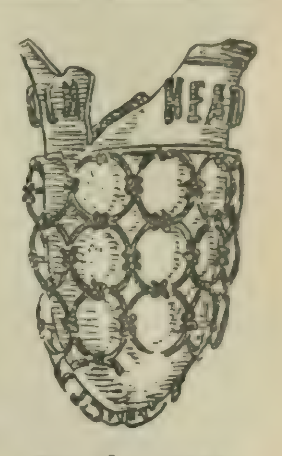


FIG. 26. — VASE A RÉSEAU. (D'après Bluemner.)

La forme du canthare antique était la plus usuelle. Elle figure sur une des fresques de Saint-Vital, à Ravenne. Rien n'est plus simple et plus élégant. Parmi les verres gravés, il faut citer comme le monument





FIG. 27. — VERRES DES CATACOMBES.

le plus précieux la coupe de Podgoritza, au Musée de l'Ermitage (fig. 28), non certes que le travail en soit beau : c'est une œuvre de barbares, mais l'époque en est ancienne (IVe siècle) et l'iconographie des plus riches. On y reconnaîtra Jonas, Adam et Eve, Lazare, Moïse frappant le rocher, Daniel, les trois jeunes Hébreux dans la fournaise, Suzanne, et, au centre, le sacrifice d'Abraham. Les inscriptions elles-mêmes ont leur importance. Au-dessus de la scène du rocher d'Horeb, on lit : « Pierre frappe le rocher ; les eaux commencent à courir. » N'est-ce pas la reproduction d'un symbole dont nous avons vu déjà la fortune? N'est-il pas curieux aussi de trouver ces phrases : « Jonas est délivré des entrailles du monstre ; Suzanne de la calomnie ; Daniel de l'antre des lions ; les trois enfants de la fournaise ? » Ce sont les termes mêmes des plus anciennes liturgies funéraires.



FIG. 28. — COUPE DE PODGORITZA.

Il est, au musée chrétien du Vatican, de remarquables verres taillés.

Mais ce sont les verres dorés qui méritent le plus de retenir notre attention. Le nombre de ceux que nous avons conser-



Coffret de Brescia, ensemble et détail (phot. Alinari).

vés dépasse quatre cents. Ils ont été presque tous retrouvés dans les cimetières, collés au plâtre des loculi, en sorte qu'on peut déterminer assez facilement les limites chronologiques de leur fabrication. Les plus anciens ne remontent pas au delà du IIIe siècle. On n'en connaît pas qui soient plus tardifs que le commencement du Ve. Leur ensemble est donc d'une date par elle-même importante. Enfin, les compositions gravées ou découpées que montrent ces feuilles d'or sont variées au point de constituer une sorte de sommaire de l'iconographie cimétériale. On comprend de quel secours elles sont pour l'interprétation des fresques, quelle source inestimable elles constituent pour compléter le corpus des images, familières aux premiers chrétiens, dont les peintures cimétériales, trop souvent détruites ou encore inconnues, n'offrent point l'entière intégrité! C'est ainsi que nous y trouvons : Joseph dans la citerne, le retour des espions du pays de Chanaan, le martyre d'Isaïe, la vision d'Ézéchiel, Daniel empoisonnant le dragon, de nombreuses scènes de la vie du Christ et des saints (fig. 29 et 30). Au surplus, il est des séries de verres dorés qui doivent beaucoup à l'imitation



FIG. 29. — VERRE DORÉ. INTRODUCTIO DE PEREGRINA.



FIG. 30. — VERRE DORÉ. SAINT PIERRE PRAPPANT LE ROCHER.

des sarcophages et des mosaïques. Tout se tient dans les monuments de l'art chrétien primitif. Au point de vue artistique, il y a des verres à fond d'or qui témoignent sinon d'un haut sentiment de la beauté, du moins d'une

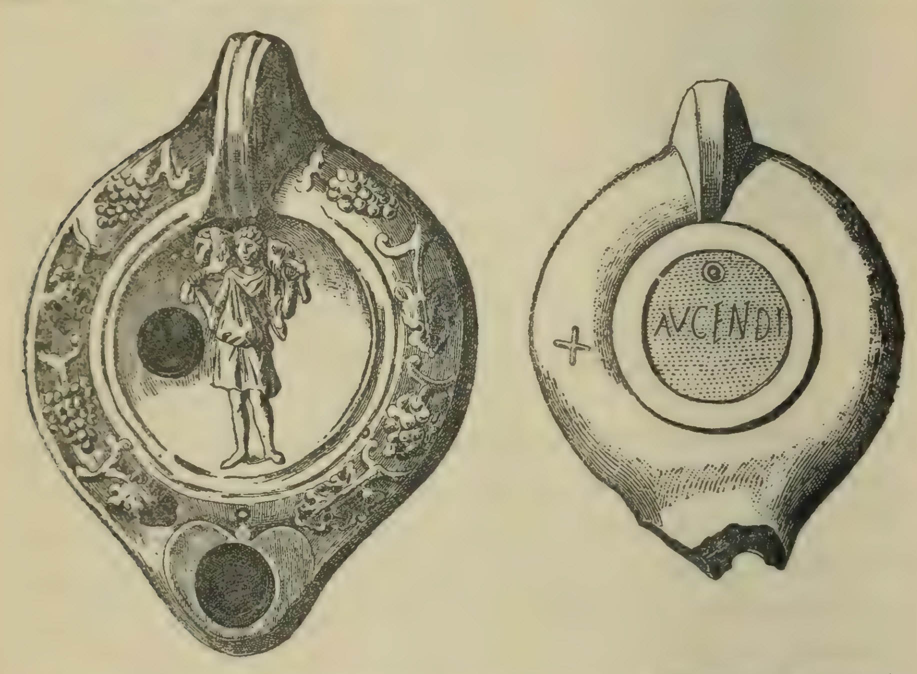


FIG. 31. — LAMPES CHRÉTIENNES EN TERRE CUITE. (D'après Leclercq.)

habileté étonnante. C'est à ce titre que nous citerons ici la coupe de Cologne (IVe siècle), avec sa suite de compositions bibliques (LECLERCQ, *Manuel*, II, fig. 327), et le médaillon de Brescia, représentant Galla Placidia et ses enfants (VENTURI, I, fig. 333).

TERRES CUITES. — A côté des verres ordinaires ou de luxe, de ceux qui faisaient partie du matériel domestique ou du mobilier religieux, l'industrie de la terre cuite a laissé un

nombre énorme d'objets marqués de signes chrétiens. Ce sont des vases, des plats, la plupart sans valeur artistique, car les procédés savants de la céramique antique étaient complètement oubliés, des « ampoules à eulogies », c'est-à-dire des flacons où l'on conservait l'huile sainte prise aux lampes des sanctuaires vénérés. On fabriquait en terre cuite des cachets, des figurines pieuses. Des cercueils furent faits de cette matière. Et surtout ce fut une industrie importante que celle des lampes d'argile, tournées à la mode antique et, comme auparavant, décorées de reliefs. Les plus anciennes sont les plus belles, étant moulées avec soin, de terre bien épurée, avec des parois minces et lisses, parfois glacées (fig. 31). On les reconnaît encore à ce que la queue est à pans coupés et forée. Une des premières représentations qu'elles aient portées est celle du bon Pasteur, image si fréquente, prêtant si peu à la suspicion qu'on possède une série de lampes à son effigie, exécutée dans une officine païenne, celle des *Anniser* [1]. A partir du IVe siècle, les symboles chrétiens se multiplient sur les lampes et forment un nouveau trésor d'images, mais le métier diminue de qualité et l'art ne compte plus pour rien dans ces produits courants des ateliers.



FIG. 32. — LAMPE DE BRONZE.
(D'après Leclercq.)

1. Voir ce mot, *Dictionn. d'Archéol. chrétienne*, I, 1. L'inscription sur une des lampes que nous reproduisons indique le nom d'un ouvrier, Augendus.

Bronzes. — Infiniment supérieures en beauté technique sont les lampes de bronze, destinées à être suspendues par des chaînettes ou qu'on posait soit sur une table, soit sur un pied. La figure ci-contre en représente un modèle remarquable (fig. 32).

Au reste, toutes ces petites industries, et notamment la verrerie et la céramique, ne pouvaient produire que des objets sans grande prétention; heureusement, il est deux matières, le bois et l'ivoire, par lesquelles l'art chrétien prolongea sa carrière artistique.

Ivoires. — Jetons et tessères, ornements fixés aux meubles ou bibelots d'étagère, ce sont là des pièces intéressantes à plus d'un titre, mais qui sont ordinairement médiocres. L'art digne de ce nom, vrai miroir de la tradition en son développement chronologique, c'est dans les diptyques et les coffrets d'ivoire que nous allons le contempler.

On sait ce que sont les diptyques : deux tablettes réunies par des charnières ou des cordons et s'ouvrant comme un livre. La surface intérieure de ces diptyques était enduite d'une mince couche de cire, sur laquelle on écrivait à la pointe du style : les deux « pages » couvertes de caractères, il était facile, au moyen du style retourné, de les rendre lisses à nouveau. C'était donc là un objet usuel, un « carnet de poche » comme on l'a dit, qui ne manquait à aucune personne de qualité. Un moment vint sous l'Empire — on peut spécifier le milieu du IIe siècle — où l'on en fit un objet de luxe destiné à servir de cadeau. Les particuliers commémoraient ainsi d'heureux événements de famille et, notamment, les fiançailles, les mariages. Les fonctionnaires en

faisaient le souvenir de leur élévation graduelle dans la carrière des honneurs. Les consuls, en particulier, à partir du commencement du ve siècle, n'oublièrent jamais d'en adresser à leurs amis, le jour où ils entraient en charge.

De là, cette série de diptyques consulaires, allant du ve au IXe siècle, dont chaque exemplaire est daté et qui présente une suite de reliefs si précieux pour l'historien de l'art. En effet, ces diptyques portèrent toujours l'image du consul; et, depuis la fin du ve siècle, cette image était telle qu'on voyait le haut magistrat présidant aux jeux du cirque : dans sa main levée, il tenait la *mappa circensis*, étoffe pliée au moyen de laquelle il donnait le signal de l'ouverture du spectacle; dans l'autre main, il portait le sceptre consulaire. Souvent même, on représentait sur le diptyque, en outre du portrait officiel, quelque épisode des jeux.

Les diptyques de Probien, au Musée de Berlin, de Probus, à la cathédrale d'Aoste, de Félix, à la Bibliothèque nationale de Paris (VENTURI, I, fig. 330-335), le diptyque de Monza (pl. XXXII,2), sur lequel on voit les portraits d'Aétius, de sa femme et de son fils, sont les plus importants de la première catégorie. La seconde, où le consul préside les jeux, commence avec le diptyque du consul Boèce, au Musée chrétien de Brescia (pl. XXXII,1).

Il n'est point de chef-d'œuvre en cet art officiel. Au contraire, combien de compositions charmantes parmi les diptyques de particuliers, objets qui, par définition, devaient être beaux et que les riches commandaient aux artistes les plus renommés! Le Musée Mayer, à Liverpool, celui de Brescia, la cathédrale de Monza, le Musée britannique (VENTURI, I, fig. 356-359) en possèdent de beaux exemplaires. Le chef-d'œuvre de la série est le diptyque nuptial, dont une tablette

se trouve à Paris, au Musée de Cluny, et la seconde au Musée de South-Kensington à Londres (pl. XXXII,3). De chaque côté, une femme offre un sacrifice. On se croirait revenu aux beaux siècles de la Grèce, tant ces corps robustes de jeunes femmes ont de souplesse et de grâce naturelle. La fierté de l'une, abaissant ses flambeaux et, songeuse, inclinant la tête vers l'autel allumé ! La noble gravité de l'autre, faisant le geste pieux des offrandes ! Celle de Londres s'enveloppe dans l'étroite harmonie du lin qui tombe autour d'elle avec majesté et s'amollit dans les flots d'une draperie caressante. Ce sont deux Grecques, les sœurs tardives et vraiment inattendues des Victoires athéniennes, autrefois occupées aux apprêts des sacrifices sur la balustrade du temple d'Athéna-Victoire. Il est vraiment un peu mélancolique de penser que les ivoiriers de la fin du IVe siècle étaient capables d'un chef-d'œuvre quand ils se mettaient à la remorque du passé et que, livrés à eux-mêmes, ils tombaient vite dans le médiocre. C'est la vraie caractéristique du temps. Il n'est de haute beauté que par le secours immédiat des artistes disparus.

L'autel et l'arbre dont les branches se déploient dans le champ font souvenir des bas-reliefs pittoresques nés à Alexandrie et imités à Rome au temps d'Auguste. L'œuvre provient sans doute d'un atelier hellénique : nous ne la citons ici que comme modèle d'un genre particulier de monuments.

Les diptyques nuptiaux attestent un haut degré de perfection parce qu'ils sont ornés de types mythologiques, pour lesquels il était de nombreux exemples. On ne s'étonnera donc pas de trouver inférieurs les diptyques religieux, dont la décoration nécessitait une composition originale.

A partir du Ve siècle, des diptyques consulaires furent

employés par le clergé aux usages liturgiques. On y consignait des listes de personnes vivantes ou de défunts dont le prêtre, du haut de l'ambon, devait lire la suite aux fidèles. Plus tard, on grava à même l'ivoire des successions épiscopales, des formules, des oraisons. Cet usage, tôt répandu, fit naître les diptyques proprement chrétiens, c'est-à-dire exécutés pour une église et décorés de sujets religieux.

Nous touchons ici à un des problèmes les plus difficiles et les plus captivants de l'archéologie chrétienne : parmi tant d'œuvres qui se ressemblent, fabriquées à une époque où traditions anciennes et tendances nouvelles se touchent, se pénètrent, s'influencent réciproquement, comment faire le départ de ce qui revient à Rome, à Byzance et à ces pays de Syrie et d'Égypte, si actifs, si originaux, et dont le rôle dans l'évolution de l'art chrétien avait été longtemps méconnu? Qu'on nous permette de réserver toute discussion pour le chapitre où nous étudierons les œuvres de l'art oriental. Ici, nous nous contenterons d'indiquer un principe général : tous les ivoires qui, par la facture, la composition, le choix des sujets, se rattachent étroitement à l'art des sarcophages trouvés à Rome en si grand nombre, peuvent être considérés aussi comme des produits de fabrication romaine.

Tel est le diptyque du Musée de Florence (pl. XXXII, 4). D'un côté, Adam apparaît dans le paradis terrestre, mi-couché sur un rocher, parmi des arbres verts et les animaux de la création. Nu, dans une attitude pleine de noblesse et d'abandon, le regard songeur, il évoque le souvenir des dieux helléniques. Les extrémités des membres sont massives, les traits du visage un peu gros. Il y a une mollesse excessive

dans le modelé du corps. Mais les proportions ne sont-elles pas bien observées, de même que les traits généraux de l'anatomie musculaire? Si le visage manque de distinction, il reflète la candeur d'âme et l'intelligence. On reconnaîtra dans la pose une harmonie de lignes, un équilibre, une ampleur qui sont dus, sans conteste, à la survivance de l'idéal classique.

Le revers du diptyque montre, superposées, trois scènes de la vie de saint Paul, d'après le chapitre XXVIII des Actes. Il prêche. Il montre au consul Publius et aux indigènes de l'île de Malte sa main mordue par une vipère et restant insensible. Il guérit le père de Publius rongé par la fièvre, et d'autres malades. Ce qui paraîtra le plus remarquable dans ces petites compositions, ce n'est pas tant la noblesse, la majesté, qualités inhérentes à tous les types inspirés de la tradition gréco-romaine, que cette vérité d'expression, cette vivacité naturelle des attitudes et des gestes, par quoi l'artiste indiquait un génie nouveau, le désir de peindre des caractères par la manifestation des mouvements de l'âme. Et ceci clairement, mais sans fièvre, avec la conviction bien romaine qu'il n'est pas de beauté dans l'agitation. Le diptyque florentin remonte au ve siècle. Il est d'un maître. Et ce serait le plus bel ivoire qu'ait produit l'art chrétien primitif en Occident, s'il n'y avait pas le coffret fameux du ive siècle, la *lipsanothèque* de Brescia (pl. XXXIII), ainsi nommé, quand on tenait pour certain qu'il avait contenu des ossements sacrés.

En réalité, c'était une sorte de « coffre-fort » où l'on conservait les archives et des objets précieux de la basilique. Ses quatre faces et le couvercle étaient couverts de plaques d'ivoire aux reliefs nombreux : « Tout un poème, dit Dom



1. Peintures d'un hypogée à Palmyre. — 2. Fragment de sarcophage, Musée de Berlin. (Strzygowski.)

Leclercq [1], fait d'épisodes de la Bible, sans intention mystique, d'ailleurs, et sans unité rigoureuse. » Le Christ en était le héros, glorifié en des scènes auxquelles l'artiste avait réservé la plus belle place, au milieu des panneaux. Seul un épisode de la vie de Pierre occupait le centre de la face postérieure. Autour des épisodes principaux, des plaques disposées en bordures et encadrements montraient les médaillons des apôtres et toute une suite de petites compositions inspirées des sujets familiers aux peintres des catacombes. Ainsi avait-on réuni le décor symbolique des trois premiers siècles et le genre historique qui fleurit, comme on le sait, dès après le triomphe de l'Église. Le coffret de Brescia est une œuvre de transition, comparable à certains sarcophages, déjà étudiés, où luttaient la puissance des premières traditions chrétiennes et le besoin d'une création neuve.

Le coffret de Brescia est supérieur aux sarcophages; le petit bas-relief taillé et poli dans l'ivoire, aux longues compositions sculptées dans la pierre. Au IVe siècle déjà, on maniait mieux le burin et la rape que le ciseau. Par là, on manifestait une volonté plus hardie, on exprimait une âme supérieure.

La noblesse des figures, dans la lipsanothèque de Brescia, a été souvent célébrée et à juste titre, comme aussi la souplesse des draperies, la beauté des attitudes. Quoi de plus aimable et de plus majestueux que ce jeune Christ, au visage imberbe, aux longs cheveux bouclés? Mais ce que nous admirons surtout, c'est la sensibilité de son âme, tantôt gonflée du sentiment de la puissance et tantôt amollie par une sorte de douceur mélancolique. On l'aime, ce Christ, en tout sem-

1. LECLERCQ, *Dictionnaire* (Cabrol), article *Brescia*.

blable aux hommes, privé des attributs de la divinité, même du nimbe, mais divinisé par la pureté, la noblesse. Il apparaît fraternel, sachant aimer et souffrir. Devant le reniement de saint Pierre, il rêve avec tristesse à l'esprit chancelant des hommes. En toute innocence, le cœur ouvert, il s'offre au jugement prévenu de Caïphe. Sur Pilate, se lavant les mains, il fait monter un regard plein de candides reproches. Et c'est le même de qui émane une bonté infinie quand il guérit les malades, ressuscite les morts; le même qui rayonne d'une indomptable énergie quand il proclame la Loi nouvelle au milieu des Docteurs. Son âme haute domine toutes les détresses, toutes les colères, toutes les pitiés. Il est la cause de l'amour et de la haine, du doute, de l'orgueil, du dévouement, le centre de tout le drame humain dont l'artiste a su rendre parfaitement l'intérêt pathétique. L'art chrétien, dans sa fleur du IVe siècle, est pénétré d'émotion. Et si, comme dans la lipsanothèque de Brescia, les épisodes historiques sont encadrés d'allégories et de symboles, si le drame terrestre de la vie du Christ s'accompagne des promesses de la vie future, il faut noter cela encore et le saluer comme une des plus belles harmonies d'art et de morale que nous devions à l'art chrétien.

Il est une infinité d'autres coffrets d'ivoire; mais ils sont de date postérieure et la plupart ressortissent à l'art oriental [1].

PIERRES GRAVÉES. MÉDAILLES. — Nous n'avons fait nulle place, dans les pages qui précèdent, aux pierres gravées, parce que cet art, à qui la Grèce et Rome durent des merveilles, ne

1. Nous considérons aussi comme un travail d'Orient la porte de Sainte-Sabine.

donna au christianisme que des objets sans beauté. Leur importance n'en est que relativement amoindrie, — on l'a bien vu par l'usage que nous en avons fait pour l'interprétation des fresques cimétériales, — mais leur ensemble, au point de vue esthétique, n'est que le témoignage, multiplié à des milliers d'exemplaires, de la décadence progressive des métiers et la manifestation du goût luxueux, mais peu délicat, des classes opulentes après le IIIe siècle. On en pourrait dire autant des monnaies et médailles. Le fameux médaillon en bronze de la Bibliothèque vaticane, représentant, selon des types fixés très tôt et que la tradition observa toujours, les têtes de saint Paul et de saint Pierre (fig. 33), semble bien remonter au IIe siècle.



FIG. 33.— MÉDAILLE EN BRONZE DE LA BIBLIOTHÈQUE VATICANE.

MINIATURES. — Les seules productions artistiques qui méritent encore d'être étudiées sont les miniatures. Elles apparurent en même temps que les beaux manuscrits, dès avant l'édit de Milan. Et ce fut un art semblable à celui des ivoires, fait d'imitation, de souvenirs et de hardies innovations. Toute la chronologie artistique se reflète en elles. Mais l'Occident, il faut bien le dire, ne joua qu'un rôle minime dans son premier développement. Du moins, n'est-il guère de belles illustrations dont l'origine ne soit contestée à Rome par ceux qui connaissent profondément l'art d'Alexandrie et

de l'Orient. Nous étudierons plus loin les œuvres des premiers miniaturistes chrétiens.

Conclusion. — Ce que nous avons considéré jusque maintenant est, à proprement parler, l'aspect chrétien de l'art romain, sorte de Janus, dont les deux faces avaient une ressemblance toute fraternelle, mais qui différaient d'âge et d'expression. Car la chrétienne était plus jeune, moins robuste peut-être et moins fière, comme si le sang dans ses veines avait perdu de sa force; par contre, elle était plus naïve, plus passionnée, et son âme, aurait-on dit, se laissait contempler avec plus de simplicité. Que pouvions-nous faire, sinon les comparer? Et puisque les traits étaient de même race, le sang de la même originc, ne fallait-il pas reconnaître et mesurer les causes auxquelles était due la différence, facile à constater, entre les deux physionomies?

D'une part, nous avons indiqué la décadence toujours plus accentuée des métiers, en sorte que l'art chrétien, comme un enfant tard venu, chez des parents trop caducs, se trouva frappé de quelque langueur au moment même où il allait tenter de grands travaux. Son enfance fut obscure, sa jeunesse courte; en sa maturité il était déjà vieux. Mais au cours de sa carrière un peu chancelante, il avait eu de magnifiques sursauts d'énergie. Son âme était ardente, si ses membres étaient débiles; son ambition fut haute et nous lui devons quelques accents, que son frère plus âgé, plus sûr de ses forces, eût été incapable d'exprimer.

Tel est le portrait de l'art chrétien en Occident. Mais il y manque encore un caractère, c'est celui d'un certain exotisme, dont l'art profane porte moins que lui la marque, d'une sorte de cachet étranger jurant un peu avec sa nature fon-

cière. Et l'on se rappellera ici combien de fois nous avons été amené à faire des réserves sur la qualité romaine de certaines œuvres par nous décrites. L'Orient, disions-nous, a passé par là. Que d'œuvres nous n'avons pas citées, quoiqu'elles le fussent toujours autrefois, parce qu'on a reconnu leur origine étrangère et qu'on les a enlevées à la tradition romaine ! Parmi celles qui étaient romaines de technique, combien dont la pensée première, l'idée-mère, étaient fleurs d'Orient !

Le moment est venu d'exposer ces problèmes. Après avoir montré la floraison d'art chrétien dont Rome fut le centre, il convient d'explorer les régions grecques de l'Asie-Mineure, les provinces qui faisaient partie des anciens empires d'Orient, l'Égypte, la vaste partie de l'Europe soumise au sceptre de Constantinople, et partout, dans ces terrains depuis longtemps productifs d'art et d'industrie, apprécier le fruit des semences chrétiennes. Nous envelopperons ces études diverses sous le titre collectif d'*Art chrétien primitif* en Orient.

BIBLIOGRAPHIE. — Sur les arts industriels dans l'antiquité, spécialement l'antiquité romaine, leur technique et leurs œuvres, consulter l'ouvrage de H. BLUEMNER, *Technologie und Terminologie*, 4 vol., Leipzig, 1879, ou mieux, l'excellent résumé du même auteur, *Das Kunstgewerbe im Altertume*, in-8°, Leipzig et Prague, 1885.

Sur l'orfèvrerie antique : article *Cœlatura*, dans le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, de DAREMBERG et SAGLIO. L'origine et le caractère des trésors de Hildesheim, Bernay, Bosco-Reale constituent une question très importante, même pour l'archéologie chrétienne, car il s'agit de savoir si ces œuvres procèdent de l'art alexandrin ou de la tradition romaine. Voir SCHREIBER, *Die Alexandrinische Toreutik*, Vienne, 1894 ; PERNICE et WINTER, *Hildesheimer Silberfund*, 1901 ; HÉRON DE VILLEFOSSE, *Le Trésor de Bosco-Reale* (Monuments Piot, t. IV). *Cf.* SPRINGER-MICHAELIS, *Handbuch*, p. 239.

Sur les libéralités faites aux églises romaines : GRISAR, *op. cit.* Un nombre considérable de coffrets chrétiens en argent sont publiés et décrits par

A. VENTURI, *op. cit.*, I, p. 549. Sur le coffret du Vatican : G.-B. DE ROSSI, *La Capsella argentea africana offerta al summo Pontefice Leone XIII dal Card. Lavigerie*, Rome, 1899. Sur le coffret de Milan : F. DE MÉLY, *Le Coffret de Saint-Nazaire de Milan* (Monuments Piot, t. II).

Le meilleur résumé de ce que nous savons sur les verres et lampes de l'époque chrétienne est celui de KAUFMANN, *Handbuch*, p. 561-589. Lampes : J.-J. BACHOFEN, *Rœmische Grablampen*, Bâle, 1890; J. FINCK, *Formen und Stempel rœmischer Tonlampen* (Sitzungsberichte d. königl. bayr. Akademie der Wiss.), 1900 (Étude chronologique des lampes chrétiennes); DE WAAL, *Die figuerlichen Darstellungen auf altchristl. Lampen* Rœmische Quartalschrift, 1895) et Fribourg, 1898. *Cf.* LECLERCQ, *Dictionnaire* (CABROL), article *Anniser*. Ampoules : voir ce mot, CABROL, *Dictionnaire*.

Sur la technique des verres antiques : W. FROEHNER, *La Verrerie antique*, Paris, 1879. Les verres dorés ont été recueillis par GARRUCCI, *Vetri ornati di figure in oro*, Rome, 2e édition, 1864. Le meilleur travail d'ensemble sur cette série de monuments est celui de H. VOPEL, *Die altchristlichen Goldglaeser*, Fribourg, 1899.

La littérature relative aux diptyques en particulier et aux ivoires en général est énorme. Sur les diptyques antiques, consulaires et autres, consulter DAREMBERG et SAGLIO, article *Diptyque*. Pour le reste, voir la bibliographie des ivoires d'Orient.

L'ART CHRÉTIEN PRIMITIF EN ORIENT

CHAPITRE XII

LES ORIGINES DE L'ART BYZANTIN

L'Orient et Rome. Théorie traditionnelle des origines de l'art byzantin. La Grèce et l'Orient. Théories de M. Strzygowski. L'art chrétien en Orient des origines à Constantin. Tombeau païen de Palmyre. Fresques chrétiennes d'Alexandrie. Sarcophages asiatiques du IIIe-IVe siècle. Les débuts de l'architecture chrétienne en Orient.

L'ORIENT ET ROME. *Théorie traditionnelle.* On ne saurait nier qu'en ces dix dernières années, le prestige artistique de Rome n'ait grandement souffert. Pendant la majeure partie du XIXe siècle, on avait considéré la ville impériale comme la principale héritière du génie hellénique, la gardienne d'une tradition qu'elle aurait d'ailleurs vivifiée de sa robuste jeunesse. Victorieuse du royaume de Macédoine, elle s'était polie, dès le IIe siècle avant Jésus-Christ, au contact d'une Grèce déchue de son pouvoir, mais non de sa culture supérieure. Athènes lui communiquait son dernier souffle; Alexandrie et les cités grecques d'Asie-Mineure l'instruisaient, avant même qu'elle les eût soumises, de leurs habitudes luxueuses et de leurs métiers d'art. Ainsi, semblait-il, l'âme de l'Hellade, en quelque sorte dissoute avec le fractionnement de l'empire d'Alexandre, se reconstituait en elle.

Après avoir été élève obéissante, elle avait manifesté, disait-on, sa propre énergie. Sous le principat d'Auguste, un

art s'était élaboré qui devait beaucoup au passé, mais qui était original par la façon dont ses divers éléments s'étaient fondus ensemble. On y reconnaissait des souvenirs de l'ancienne civilisation étrusque, des emprunts nombreux faits à la Grèce; néanmoins, ce qui paraissait le plus éclatant, c'était encore le génie de la cité, assez puissant pour absorber en lui des habitudes différentes, des tendances contraires et leur donner le cachet d'une majestueuse unité. Cet art fut appelé « impérial ». Là, en effet, se trouvait son principal caractère. Ayant commencé d'imposer par son ampleur et sa force, il était destiné, comme l'Empire, à étendre sa domination sur le monde entier.

Comment aurait-on pu contester à Rome le pouvoir créateur et la faculté d'invention? Était-il une architecture semblable à la sienne? Les ordres grecs, elle ne les avait adoptés que pour en faire l'usage qu'elle préférait. Le corinthien était devenu sa chose, tant elle l'avait développé en richesse. Elle avait créé le toscan. Et les autres ordres, c'était encore en toute indépendance qu'elle les avait fait entrer dans son système de construction. Ses temples rectangulaires, tout en prouvant une grande fidélité à la tradition, affirmaient leur désir d'être originaux. Et que dire des édifices à coupole, comme le Panthéon, des vastes nefs voûtées de berceaux, comme celles de la basilique de Constantin, et surtout des procédés de constructions : maçonnerie en briques cuites, murs épais, armatures en cerceaux appareillés, blocages noyés de ciment ? Il semblait bien que Rome ne fût redevable de cela qu'à elle-même et que le reste du monde en fût redevable à Rome.

De même, s'il y avait une sculpture romaine dont l'ambition n'allait pas plus loin que pasticher les anciens maîtres

de la Grèce, il y en avait une autre, qui avait su rendre avec une admirable plénitude la majesté du trône, la religieuse gravité des magistrats et des pontifes, la mâle rudesse des soldats. Elle était bien nouvelle celle-là, par l'ampleur, la force, souvent la dureté. Et l'on pouvait citer à bon droit la statue d'Auguste de la Prima Porta (Vatican), les camées célèbres du Musée britannique et de la Bibliothèque nationale, les portraits de l'époque des Flaviens, et toute cette suite de bas-reliefs qui, de l'*Ara Pacis* à l'Arc de Triomphe de Constantin, constitua l'image plastique la plus merveilleuse, la plus vraie, qu'on pût donner de l'esprit romain et de son idéal.

Les fresques, les mosaïques, le décor des maisons s'inspiraient d'Alexandrie, mais d'une Alexandrie tout hellénique, qui semblait transmettre à Rome le soin de répandre ses conceptions dans le monde. Les arts industriels étaient pratiqués avec une habileté sans égale, car les Romains, bien plus que les Grecs du temps de Périclès, mettaient au service d'un luxe, devenu indispensable, toute l'ingéniosité des métiers.

Bref, au regard des historiens, Rome était la ville marquée par le destin pour résumer en elle la beauté découverte par tout le passé d'Occident, pour la féconder de sa propre pensée et la livrer aux régions les plus reculées comme à l'avenir le plus lointain.

A Rome toute influence sur les régions barbares de l'Occident ! Le Gaulois, le Celte, le Saxon, le Germain, l'Ibère, tous les peuples qu'elle avait soumis des bords du Rhin aux bords de l'Ebre s'étaient inclinés devant sa lumière. A ceux qui lui avaient beaucoup donné, elle avait su rendre avec usure. C'est ainsi que la Grèce elle-même s'était couverte de

monuments romains. Si l'antique mère des arts s'était ralliée à la triomphante beauté de Rome, quelle région aurait espéré s'y soustraire? Comme Athènes, on pensait que les grandes cités d'Alexandrie, d'Éphèse, d'Antioche, de Séleucie avaient abdiqué. On reportait donc jusqu'en Syrie et jusqu'aux contrées éloignées d'Asie-Mineure la ligne imprécise au delà de laquelle le prestige romain perdait ses droits; à Baalbek, par exemple, dans des édifices du IIe siècle après Jésus-Christ, l'architecture de la métropole se mêlait singulièrement d'éléments orientaux; dans des provinces lointaines, comme la Phrygie, la Cappadoce, c'était une indigence de monuments romains qui équivalait à peu près au néant. Là, l'Orient, par des souvenirs humbles, mais vivaces, régnait en maître.

Voyez donc comme il était facile de se représenter la formation d'un art nouveau en Orient aux premiers siècles du christianisme. Le style romain, transporté loin de son foyer, s'était contaminé d'habitudes étrangères; lui aussi s'était enrichi par l'imitation et peu à peu transformé. D'ailleurs, un autre climat, un terrain différent, des matériaux inaccoutumés l'avaient amené à des modifications notables dans ses procédés de construction. En Asie-Mineure, le bois était rare et l'on faisait servir la pierre à tous les usages, aux murs, aux solivages, aux portes, aux armoires. L'arcade et la voûte y jouaient le rôle de l'architrave et du plafond en charpente. Il s'était donc établi, disait-on, entre les plans romains et les méthodes de construction orientales, une sorte de compromis. Dès le IIe siècle de notre ère, des échanges mutuels avaient été faits. Les manieurs de briques cuites et les manieurs de moellons réciproquement s'étaient instruits. En sorte qu'un nouveau style s'était élaboré, qui n'avait pas

encore de nom, mais qui participait à la fois de Rome et de l'Orient, et que les circonstances historiques allaient appeler à une gloire imprévue.

En effet, Constantin ayant transporté le siège de l'empire à Byzance (328), l'art romain, plus que jamais, avait pris contact avec l'Orient. Plus que jamais aussi, il s'était transformé; car, dans ce milieu qui n'était pas celui de ses origines, il se trouvait peu vigoureux à la défense; positivement, il s'était livré, presque inerte, aux opérations que lui faisaient subir les architectes de l'Asie-Mineure. De là était sorti le style byzantin, dont les traits romains ne paraissaient pas contestables, mais qui témoignait avant tout du génie inventif de l'Orient. Nous pouvons ajouter ici qu'on expliquait d'une façon analogue la formation de l'art roman, à l'autre extrémité de l'Europe : il était dû avant tout au contact de la tradition romaine et des habitudes industrielles des nations barbares.

Comme cette théorie était claire et complète, pouvait-on croire, et logique ! De Vogüé, qui révéla tout ce que l'art chrétien devait à la Syrie, n'en connaissait pas d'autre. L'archéologue vraiment admirable, le technicien accompli que fut Auguste Choisy montra que, dans l'architecture byzantine, l'Orient avait bien plus donné que reçu, mais il ne songea pas à nier la collaboration importante de Rome dans l'œuvre définitif. Même à la fin du XIX[e] siècle, des études savantes contribuèrent à rehausser encore la gloire de l'art impérial. M. Wickhoff, étudiant un manuscrit à miniatures du V[e] siècle, la *Genèse de Vienne ;* Aloys Riegl, dans une suite de travaux remarquables sur le bas-relief et les arts industriels romains, protestaient contre le dédain en lequel la ville d'Auguste était tenue par les archéologues voués au culte de la

beauté grecque des grands siècles. Ils proclamaient l'originalité de Rome dans le dessin et la couleur : la Grèce n'avait pas tout dit, tout découvert. Ils faisaient honneur à l'art impérial des bas-reliefs pittoresques attribués aux sculpteurs d'Alexandrie et datés du IIe siècle avant Jésus-Christ, comme aussi de tous les beaux vases d'argent du trésor de Bosco-Reale. C'étaient les artistes romains qui avaient traduit les premiers la nature végétale dans toute sa fraîcheur et qui, pour donner l'illusion de la réalité dans le bas-relief, avaient appliqué certains principes de perspective aérienne. On aurait dit que Rome, réhabilitée après avoir souffert d'une longue injustice, allait resplendir d'un nouvel éclat.

Disons-le tout de suite : Wickhoff et Riegl ont pu mettre en lumière des qualités romaines dont il serait puéril de nier l'existence et injuste de contester l'originalité; mais ils n'ont pas gagné le procès de Rome contre Alexandrie. Il résulte d'un long débat que les fameux bas-reliefs pittoresques auxquels nous avons fait allusion plus haut [1] furent bien exécutés dans la grande cité d'Égypte. Ainsi Rome n'avait fait qu'imiter. Les procédés illusionistes, le souci de la vérité vivante, elle n'en avait manifesté le goût que dans le temps où elle observait les préceptes de la Grèce hellénistique, c'est-à-dire jusqu'à la fin du premier siècle après Jésus-Christ. Au surplus, la vraie question est de savoir si Rome a joué dans le premier développement de l'art chrétien le rôle qu'on s'est plu à lui attribuer jusqu'aujourd'hui.

La Grèce et l'Orient. A cette question, il n'est peut-être plus un seul archéologue versé dans les études orientales qui

1. Voir des représentations de ces bas-reliefs, Collignon, *Sculpture grecque*, II; Springer-Michaelis, fig. 568, 569.

ne réponde négativement. Les uns fondent leur conviction sur l'analyse des bas-reliefs et des miniatures, les autres sur l'évolution de l'architecture religieuse, et tous, à la suite d'un *leader* dont la science et la hardiesse sont égales, M. Strzygowski, de l'Université de Gratz, font entrer en jeu un élément d'appréciation dont les anciens érudits ne soupçonnaient pas toute l'importance : nous voulons dire l'art hellénistique. Non pas celui que Rome avait incorporé à ses monuments et qui avait perdu ainsi son originalité primitive, mais celui qui n'avait cessé de fleurir, depuis Alexandre, aux rivages orientaux de la Méditerranée et qui, après avoir enrichi le patrimoine romain, avait conservé intacte toute sa vitalité.

De quel droit, en effet, avait-on supposé que la Grèce, avec son art et ses institutions, était morte aux premiers siècles de l'ère chrétienne? Morte était Athènes, ou du moins évanouie dans le rayonnement de la puissante ville d'Occident. Morte peut-être aussi la Grèce propre, dont la terre était appauvrie, le peuple las; mais telle n'était pas la situation en Afrique et en Asie. La sève, qui faisait défaut au tronc du vieil arbre hellénique, affluait encore dans ses rameaux lointains d'Orient. Ni Alexandrie, ni Pergame, ni Antioche n'avaient abdiqué en faveur de Rome, bien que Rome les eût assujetties. Qu'importait la conquête ? Ces grandes cités n'en persistaient pas moins à cultiver leurs anciennes traditions. Rome, auprès d'elles, n'était qu'une étrangère, à laquelle on ne pouvait refuser d'obéir, à laquelle même on obéissait facilement, car son administration était un modèle d'ordre et de fermeté, mais dont la civilisation était trop neuve pour qu'elle supplantât tout à coup celle que les diadoques avaient fondée.

Alexandrie éclipsait toute ville rivale. Elle avait introduit,

comme nous l'avons vu, le pittoresque dans la peinture murale et le bas-relief, de telle façon que chaque détail fût empreint de vérité et que la composition générale fût aimable à force de fantaisie ; à côté des figures souveraines consacrées par la tradition grecque, elle avait fait place au réalisme des types populaires et c'était elle qui avait mêlé aux dieux et aux hommes, avec une hardiesse insoupçonnée, les personnifications et allégories. Pour tout ce qui concerne l'art décoratif, les régions voisines du bassin oriental de la Méditerranée n'avaient donc que faire des leçons de Rome. Mais cela signifie-t-il que l'influence de la grande cité sur l'art chrétien d'Orient ait été nulle? Peut-on admettre qu'ayant tout reçu, elle n'ait rien donné en retour? Elle se contenta, dit M. Strzygowski, le terrible adversaire du génie romain, de conférer la « mine impériale » au patrimoine qu'elle tenait de la Grèce, d'Athènes et d'Alexandrie.

Il y a là de l'exagération. Certes, Rome emprunta, mais non sans faire fructifier le trésor des autres. Elle imita, mais comme tous les peuples dont les ambitions croissent à mesure qu'ils se développent, comme l'Italie du *cinquecento*, la France du XVIIe siècle, dont on ne saurait dire sans injustice que les monuments sont des imitations de l'antique avec une mine italienne ou française [1].

La vérité, c'est que l'art impérial, pour réelle que soit son originalité, n'intervint pas dans les affaires artistiques de l'Égypte et de l'Asie-Mineure comme un dominateur irrésistible, mais comme un élément étranger dont l'influence fut la plus minime de toutes. On croira difficilement que des constructeurs aussi experts que les Romains n'aient rien

1. Mrs Strong, *op. cit.* Introduction.

appris, rien suggéré aux architectes orientaux ou grecs; que l'administration romaine, toute respectueuse qu'elle était des usages établis, n'ait pas exercé, et cela d'une façon presque mécanique, une certaine influence sur la vie publique et privée et, par là, sur la tradition d'art; mais on repoussera aussi, parce que les faits le commandent, l'idée d'un compromis romano-oriental, d'où l'art byzantin serait peu à peu sorti. Il faut le répéter, c'est la tradition grecque, pure de tout alliage romain, qui, au commencement de l'ère chrétienne, régnait en maîtresse sur les côtes d'Asie-Mineure. Au delà, inébranlable dans ses antiques habitudes, c'était la tradition orientale remontant jusqu'aux Perses Sassanides et, par eux, jusqu'à l'Assyrie. Et ces deux traditions, depuis des siècles, luttaient affrontées, avançant et reculant tour à tour, hostiles, et pourtant destinées à s'unir.

Pendant les trois siècles antérieurs au Christ, dit M. Strzygowski, dont les vues sur ce point particulier nous paraissent pleines de raison, la Grèce manifesta un pouvoir d'expansion supérieur à celui de l'Orient, qu'elle fit rétrograder sans cesse; au contraire, pendant les trois premiers siècles après Jésus-Christ, l'Orient, galvanisé par la religion nouvelle, qui émouvait puissamment son âme et faisait appel à son activité, reprit l'avantage et progressa vers la Méditerranée. Grâce à l'unité des croyances, des besoins religieux, les deux civilisations rivales tendirent à se fondre, les deux traditions artistiques à s'associer harmonieusement dans des monuments d'aspect nouveau. Ce sont là les origines de l'art byzantin, arrivé à son plein épanouissement vers le milieu du ve siècle, et auquel Constantinople devait donner son cachet définitif.

Or, tandis que la Grèce et l'Orient, la première représentée

par Alexandrie et l'Asie antérieure, le second par la Syrie et les provinces centrales d'Asie-Mineure, luttaient ainsi de prestige et d'influence, Rome ne prenait au conflit qu'une part toute restreinte; elle ressemblait un peu à un spectateur désintéressé. Au vrai, ses architectes avaient montré sur les rivages d'Asie quelques adaptations heureuses de la brique cuite, et des édifices dont la masse régulière, solide, avait la valeur d'un exemple. Mais on ne l'avait guère comprise, guère imitée; tandis qu'elle, au contraire, n'avait cessé de faire profit et du goût éprouvé des Grecs et de l'habileté des Orientaux. Après la fondation de Constantinople, elle ne tarda pas à se replier vers l'Italie, où était le vrai terrain de sa pensée et de ses ambitions. Nous avons vu quel avait été son œuvre. Bien que l'Orient l'y eût suivie, elle ne s'était pas laissée conquérir; son génie, reprenant toutes ses forces au contact du sol natal, avait conservé assez de fécondité pour lui assurer la prééminence en Occident.

Il est vrai que M. Strzygowski lui conteste jusqu'à cette dernière gloire. L'art septentrional de l'époque carolingienne et de l'époque romane procéderait en droite ligne des modèles et ateliers orientaux; l'influence de Rome se serait tôt évanouie au nord de Milan et Marseille. Erreur ou, du moins, exagération, croyons-nous, car si l'Orient a exercé une forte action, pandant le haut moyen âge, sur les arts industriels et la décoration des pays du Nord, il resta impuissant contre la tradition essentiellement romaine, de l'architecture. On voit, cependant, combien est diminuée l'influence qu'on avait accoutumé d'attribuer à Rome ! On se représentait la ville impériale comme la métropole universelle des arts, à partir d'Auguste; c'était un soleil qui projetait sa lumière également sur tous les points de l'ho-

rizon. L'érudition moderne en fait une élève permanente de la civilisation hellénistique, et de l'Orient, non une métropole, mais une ville de province. Elle ne va pas, quoi qu'on dise, jusqu'à lui dénier l'originalité, mais elle constate en son art, en ses édifices les plus célèbres, le Panthéon par exemple, le palais impérial de Spalato, des emprunts à l'étranger qui diminuent singulièrement sa part de création. Pas davantage elle ne refuse de regarder Rome comme la principale institutrice des Barbares; mais elle enlève l'Orient à sa sphère d'influence, et le contact romano-oriental qui avait eu lieu, disait-on, en Asie-Mineure aux premiers siècles, elle le transporte en Italie, dans les pays du Nord, dans tout l'Occident, en somme, où Rome, contre l'Orient inlassable à combattre, eut besoin de toutes ses forces pour se défendre, et cela pendant la majeure partie du moyen âge.

Le terrain perdu par la ville d'Auguste en ce débat archéologique a été gagné par la Grèce, trop tôt dépossédée de sa suprématie artistique en Orient.

L'art chrétien des Origines a Constantin. Malheureusement, nous n'avons presque rien conservé des œuvres chrétiennes exécutées dans le bassin oriental de la Méditerranée, avant Constantin. Les cimetières, dont certains subsistent, notamment dans la banlieue d'Alexandrie, ont beaucoup plus souffert qu'à Rome. Les fresques qui s'y trouvaient ont généralement disparu et si l'on peut assurer qu'elles étaient nombreuses, importantes au point de vue de l'exécution et des sujets; si même on a toute raison de croire qu'elles donnèrent naissance à l'art symbolique, parvenu dans les catacombes de Rome à un épanouissement merveilleux, c'est grâce uniquement aux écrits des Pères qui en font mention.

Nous avons vu aussi qu'en Orient, l'architecture religieuse avait fleuri longtemps avant le triomphe de l'Église; mais aucun de ses édifices n'est resté debout. On pourra donc se demander par quel excès d'audace ou quel abus de langage, il est parlé d'un art chrétien primitif en Orient, avant Constantin. A quoi nous répondrons que les textes suppléent aux monuments, et surtout, que les œuvres chrétiennes du IVe siècle portent clairement l'empreinte des efforts antérieurs. C'est à ce dernier point de vue qu'il faut commencer l'étude de l'art oriental.

Et d'abord, nous citerons un tombeau, daté de 259, retrouvé à Palmyre (pl. XXXIV, 1), tombeau païen, il est vrai, mais à qui ce caractère n'enlève rien de son importance, puisqu'il nous montrera en Syrie la fusion de la tradition hellénistique et de la tradition orientale. Son importance fut mise en lumière par M. Strzygowski.

Sa forme architectonique est celle d'une croix dont les bras partent d'une chambre centrale et sont voûtés en berceau. Or, ce sera plus tard le plan général de l'église des Saints-Apôtres, à Constantinople (IVe siècle), du mausolée de Galla Placidia, à Ravenne (Ve siècle) et, à une date intermédiaire, de l'église des Saints-Nazaire et Celse, à Milan. Il est vrai que ces derniers édifices comportaient l'érection d'une ou plusieurs coupoles (centre et bras de la croix); le plan caractéristique n'en était pas moins déjà constitué dans le tombeau de Palmyre et nombre d'autres semblables en Orient.

La décoration de ce tombeau était grecque. Qu'y voyons-nous, en effet? Achille à Scyros, parmi les filles de Lycomède: et l'on dirait une fresque de Pompéï ou d'Alexandrie; on penserait, pour un peu, à tel sujet analogue représenté sur



1. Intérieur de Saint-Démétrius à Salonique. — 2. Basilique de Parenzo. (Phot. Hautes Etudes, Millet.)

des vases attiques à figures rouges. En dessous de la lunette, décorée comme nous venons de le dire, est une grecque d'aspect tout classique; sur les montants qui séparent les *loculi* les uns des autres, apparaissent des Victoires, les pieds posés sur des globes et supportant de leurs bras levés les médaillons, où sont peints les portraits des défunts. Tout, dans ces motifs, indique la tradition grecque.

Que rappellent ces médaillons, sinon les fameux portraits du Fayoum [1], qui sont, en Égypte, l'une des plus belles fleurs de l'art alexandrin et dont la plupart remontent à la période romaine ? Ces Victoires, au geste harmonieux, aux fines tuniques de lin, dont les plis menus retombent sur la ceinture et enveloppent le corps d'une fluide blancheur, nous pouvons dire qu'elles sont filles de l'Ionie. S'il fallait les rattacher à des types analogues, nous nommerions la Victoire de Cassel, les figurines de Tarse et de Myrina, et — pourquoi ne pas remonter plus haut? — les Néréides de Xanthos, les vierges merveilleuses du temple de la Victoire-aptère, par lesquelles, avec une sûreté absolue, on atteindrait jusqu'à l'œuvre glorieuse de Paeonios de Mendé, la Niké d'Olympie. Fortune probablement sans seconde, l'art chrétien adopta les messagères de l'Olympe pour en faire les anges de son paradis; on en retrouvera le type dans les catacombes de Naples (Kaufmann, p. 286, pl. 90), à Saint-Vital de Ravenne et jusqu'à Sainte-Praxède de Rome (IXe siècle), où les anges ont la forme, le vêtement, la fonction et l'attitude des Victoires palmyréniennes. Dernier détail : au pied des montants on distingue des lions bondissant sur des cerfs qui fuient; ce motif, familier à l'Orient depuis un âge très reculé, avait

1. SPRINGER-MICHAELIS, *Handbuch*, p. 316, pl. VIII.

passé dans la décoration grecque dès le VIIe siècle avant Jésus-Christ; il est fréquent dans toutes les séries de vases ioniens. Rome elle-même l'avait adopté pour ses mosaïques. Que dire de plus? Tout prend valeur en ce tombeau d'Asie. Il n'est pas jusqu'à la voûte avec sa juxtaposition de motifs géométriques qui n'indique une parenté avec certaines travées de la voûte annulaire de Sainte-Constance à Rome.

Une seconde œuvre de très grand intérêt se trouve au cimetière souterrain de Karmouz, près d'Alexandrie (fig. 34). C'est une fresque chrétienne, malheureusement très dégradée, dont la date peut remonter encore au IIIe siècle. On y reconnaît, de gauche à droite, les noces de Cana, la multiplication des pains et un banquet désigné par l'inscription suivante : *τὰς εὐλογίας τοῦ χριστοῦ ἐσθίοντες* : « Ceux qui mangent les eulogies du Christ... » Le banquet ayant lieu au dehors, sur l'herbe, on ne peut penser qu'au paradis et à la table céleste. Mais, d'autre part, le terme d'eulogies, qui en soi signifie : remercîments, est employé par les Pères du IVe siècle pour désigner l'Eucharistie. N'est-ce pas l'indication du double symbole que nous avons cru reconnaître déjà dans certains repas chrétiens des catacombes? « Au point de vue de la composition, dit Dom Leclercq [1], la fresque est pleine d'intérêt. L'art y est plus naturel et plus libre qu'à Rome. L'anatomie de la femme demi-nue laisse fort loin en arrière les Jonas des catacombes; la scène offre un nombre assez considérable de personnages, celle des noces de Cana n'a rien omis de ce que le texte réclamait; ce qui montre un artiste assez à l'aise dans son talent pour remplir le cadre suivant un programme interprété librement, mais sans

1. CABROL, *Dictionnaire*, I, 1, col. 1132.

éliminations. Les deux scènes de droite et de gauche donnent l'impression, si rare dans les fresques romaines, d'un sujet réaliste traité avec le goût et le sentiment de la nature. Les figures, les attitudes, les mouvements sont bons; ils témoignent, autant qu'on en peut juger, d'une certaine science. La symétrie de la composition dans son ensemble et celle de la scène centrale prise en particulier n'ont rien de guindé; il est évident que le choix des sujets et leur interpré-



FIG. 34. — FRESQUE DE KARMOUZ.

tation sont voulus, parce que l'habileté de l'auteur lui eût permis une autre disposition. »

Ces observations très justes concordent avec ce que nous avons dit du développement de l'art romain avant et après le Christ. Alexandrie enseigna également la Rome d'Auguste et la Rome de Constantin. Au commencement du IVe siècle, quoique la décadence fût partout sensible, la grande cité hellénistique l'emportait encore sur la métropole occidentale, tant le sens de la beauté grecque lui était plus familier. Au surplus, Alexandrie elle-même était déchue au point de vue artistique. C'est en Asie surtout que s'élaborait l'avenir de l'art chrétien.

Nous en avons trouvé la preuve dans la fresque de Palmyre. Il y en aurait une autre, selon M. Strzygowski, dans un groupe de sarcophages qu'il date du IIIe-IVe siècle et dont la patrie d'origine serait l'Asie-Mineure. Les plus anciens

sont décorés de reliefs païens : ce sont les cuves de Sélefkieh, de Konia, de la villa Ludovisi, à Rome, du palais Riccardi, à Florence, des fragments du musée d'Athènes, en tout une série de quelque six sarcophages à laquelle vient s'ajouter un chef-d'œuvre chrétien, le fragment du musée de Berlin, qui fut retrouvé à Psamatia, près de Constantinople, et représente le Christ au milieu des Apôtres (pl. XXXIV, 2). Que ces sarcophages forment une famille distincte, cela ne fait aucun doute. Les figures sont représentées dans des entrecolonnements, surmontés d'arcades ou de frontons en ressaut. Les chapiteaux des colonnes portent des dés cubiques qui ressemblent à des restes d'architrave, non à des impostes nécessitées par l'harmonie constructive. Ils ont volutes doubles et sont décorés de feuilles stylisées d'acanthe. L'architrave est bombée, le travail de décoration exécuté à la virole. Autant de caractères qui constituent ce groupe. Mais l'origine asiatique en est-elle prouvée par là? De bons juges le nient, car, de ces procédés, il en est dont Rome fit régulièrement usage : nous citerons surtout le décor architectonique en ressaut sur le fond. Il se peut donc que M. Strzygowski ait dépassé la mesure en considérant ces œuvres comme des produits nécessairement issus de la main-d'œuvre asiatique. Nous croyons cependant avec lui que Rome n'inventa pas ce type particulier de cuves funéraires. On peut, en effet, discuter sur les niches, les entrecolonnements, l'architrave, montrer que Rome n'était pas ignorante d'un pareil décor : il n'en reste pas moins que les procédés d'exécution dans l'ornementation des chapiteaux et, notamment, le travail obtenu par la virole, sont inconnus dans les centaines d'exemplaires vraiment romains qu'on trouve, soit dans la métropole, soit dans les provinces qui en dépendent. L'acanthe

n'avait jamais été ainsi stylisée en Occident. Enfin, comment contester la part prééminente de l'Asie dans cette série de cuves, quand on étudie leurs reliefs au point de vue plastique? C'est à bon droit que, dans le Christ de Berlin, M. Strzygowski reconnaît l'attitude et la draperie de la statue de Sophocle au Vatican, la tête bouclée et l'expression songeuse de l'Eubouleus du musée d'Athènes. Des coïncidences aussi frappantes ne peuvent tromper. Il n'en est de semblables dans la sculpture romaine ni dans le bas-relief, ni dans la ronde-bosse. Elles ne s'expliquent, en réalité, que par la survivance de l'idéal grec sur les côtes d'Asie-Mineure.

Il n'y a rien de spécifiquement asiatique dans la forme générale des sarcophages que nous venons de citer, rien non plus peut-être dans la distribution architectonique de leurs surfaces; mais l'exécution du décor nous paraît grecque et grecs aussi les reliefs, d'où l'on peut conclure à leur origine première. Ce sont produits de l'art hellénistique toujours vivant au IVe siècle sur les côtes de l'Asie antérieure, et monuments qui, dans les origines de l'art chrétien en Orient, ont la même importance, conduisent aux mêmes conclusions que la fresque de Palmyre.

Rome eut beau exporter ses cuves de marbre, établir peut-être dans les villes de province des succursales de ses ateliers : l'Orient grec, en cette industrie comme en toute autre, garda sa personnalité. Tout porte même à croire qu'il réagit avec vigueur. Une œuvre comme le sarcophage de Junius Bassus, avec son rare symbolisme des agneaux, lui doit sans doute beaucoup de sa pensée. Parmi les sarcophages de la ville d'Arles, si exactement semblables, pour la forme et la technique, aux sarcophages romains, Edmond Le Blant notait toute une série de sujets qui étaient, à son avis, em-

pruntés à l'iconographie orientale. On peut donc l'affirmer, malgré une essentielle unité due à l'influence de la foi, l'art chrétien des premiers siècles tendait à prendre deux physionomies différentes, l'une gréco-romaine, l'autre gréco-orientale; et l'avenir devait accentuer encore leurs traits particuliers.

Cette thèse, généralement admise aujourd'hui, il faudrait la démontrer aussi par l'architecture; mais ici les monuments font défaut. L'Asie-Mineure abonde en ruines d'édifices chrétiens, et ce sera la gloire de ces vingt dernières années de les avoir découvertes et étudiées. Grâce aux explorations archéologiques et aux travaux savants qui les ont suivies, il est possible de reconstituer autrement que par hypothèse la longue évolution d'architecture au bout de laquelle on trouve l'église de Sainte-Sophie; mais encore faut-il l'avouer: de tous ces édifices retrouvés en Asie-Mineure et comparés entre eux, il n'en est pas un dont on puisse dire avec assurance qu'il remonte au IVe siècle. En concluera-t-on qu'il n'est rien à tirer de ces études sur les formes les plus anciennes de l'architecture chrétienne en Orient? Sur ces ruines dont la date souvent nous échappe, ou bien nous ramène à une époque assez tardive, faut-il s'asseoir découragé? Certes non! Les points de repère sont nombreux dans les monuments qui précèdent ou qui suivent ce IVe siècle, un peu obscur. Beaucoup de comparaisons s'imposent et sont lumineuses. Des rapprochements permettent de reconnaître avec vraisemblance le travail d'élaboration qui s'est accompli, par voie d'influences réciproques, aux périodes mêmes qui ne nous ont pas laissé d'édifices. Il importe seulement, ainsi que nous tâcherons de le faire dans le chapitre qui suit, de ne point suppléer aux indications qui nous manquent par des raisonnements trop hardis ou des conclusions trop orgueilleuses.

CHAPITRE XIII

LES ORIGINES DE L'ART BYZANTIN (SUITE.)

Constantinople. Architecture religieuse de Constantin à Justinien. Palais de Spalato. Formes hellénistiques. Édifices constantiniens. Syrie : basiliques et octogones. Asie postérieure : basiliques à coupoles et en forme de croix. Égypte et Tunisie. Le problème de la coupole et des contreforts. Justinien et Sainte-Sophie de Constantinople. Les Saints-Apôtres. Conclusion.

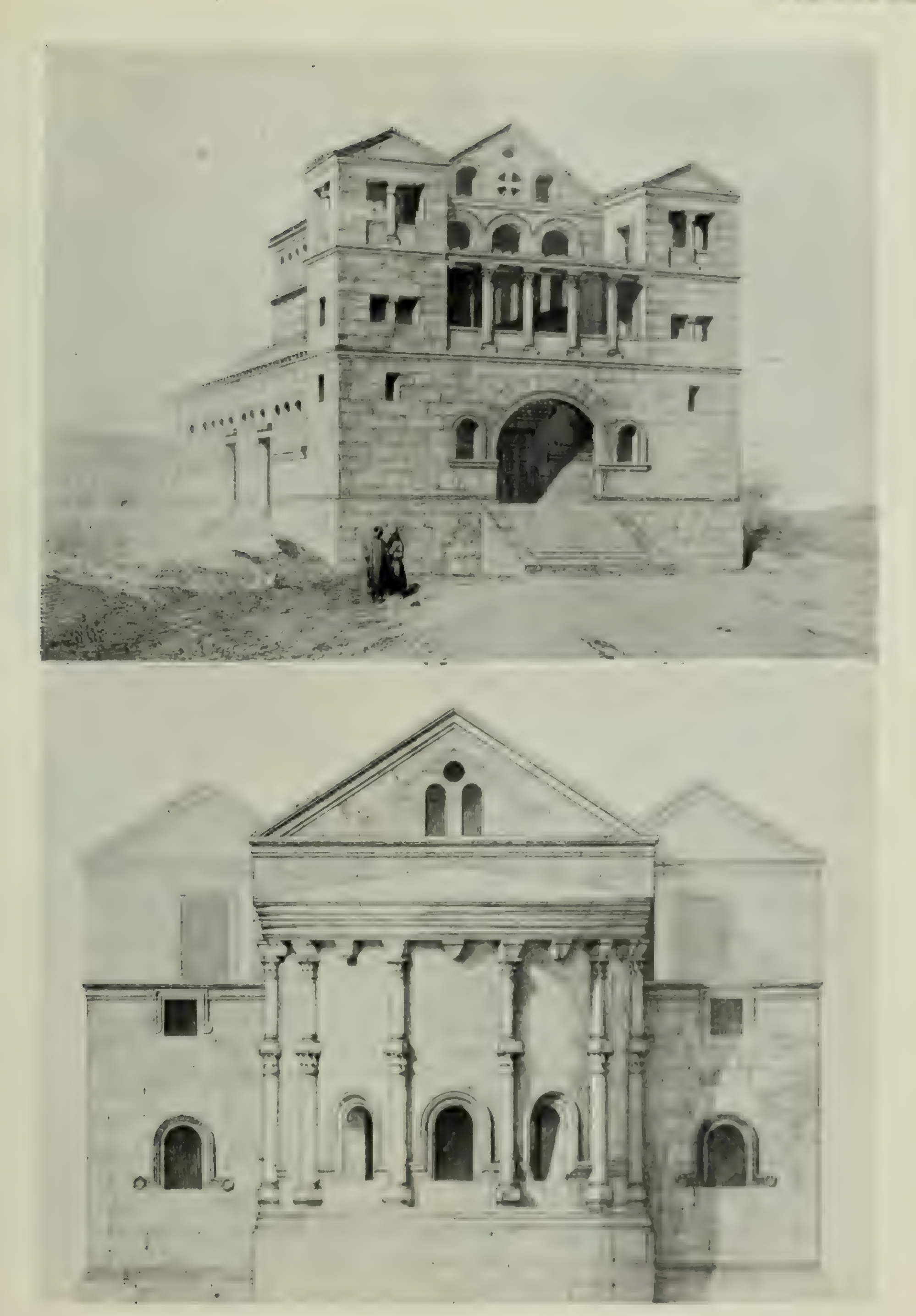
CONSTANTINOPLE. Nous avons vu qu'à une époque toute récente encore, beaucoup d'historiens voyaient dans la fondation de Constantinople l'événement qui avait le plus contribué à répandre les idées romaines en Orient. On s'imaginait volontiers que Constantin avait emmené à sa suite tout le cortège des traditions impériales et que la cour, là-bas, parmi les Asiatiques et les Grecs, avait représenté le prestige glorieux du romanisme. En quoi l'on commettait une grave erreur; car rien ne ressemblait moins à un mouvement de propagande occidentale que le départ de la cour pour les rives du Bosphore. Il n'était pas dû davantage à une fantaisie passagère. C'était plutôt, si l'on peut tenir pour rivales la civilisation romaine et la civilisation gréco-orientale, un passage à l'ennemi.

En vérité, Constantin abandonnait Rome au passé, le sol italien à ses destinées modestes et, jugeant que la partie

orientale de l'empire était celle qui faisait pour l'avenir les plus brillantes promesses, il venait établir son trône aux confins de l'Europe et de l'Asie, pour les recueillir. Aussi bien, il était bon que, dans l'organisme de l'État, le siège du pouvoir suprême fût au lieu où se manifestait la plus grande vitalité; c'était une pensée sage que d'associer, aux robustes énergies et à l'activité de l'Orient renouvelé par le christianisme, le plus haut symbole de l'autorité.

Au point de vue politique, Constantinople ne fut jamais que de nom la capitale de l'empire, celui-ci étant trop vaste pour ne pas se fractionner de lui-même en régions qui avaient chacune leur métropole, mais elle fut réellement la capitale de l'Orient gréco-asiatique, dont elle résumait la complexité morale et à qui, par son administration, ses magistrats, ses lois, elle conférait pour la première fois un véritable caractère d'unité sociale. Il en était de même au point de vue religieux. Le patriarche de Constantinople exerçait un pouvoir disciplinaire qui ne laissa pas, en plus d'une occasion, de se transformer en primauté rivale de la primauté romaine. Le schisme religieux fut la conséquence directe du schisme politique accompli par la fondation de Constantinople. Enfin, cette ville que la volonté d'un homme avait fait naître et que, par conséquent, le poids des traditions n'embarrassait pas, se développa non par l'effet de sa nature intime, mais sous les influences concordantes du milieu où elle était placée.

N'est-ce pas un fait symptomatique que Constantin, une fois qu'il résida à Constantinople, réforma l'administration impériale et toute la hiérarchie des fonctions publiques, toute la nomenclature des titres de noblesse? Il établissait ainsi les fondements d'un nouveau règne, un règne tout dif-



1. Basilique de Tourmanin. — 2. Abside de la Basilique de Kalb-Louzeh. (De Vogüé.)



1. Basilique de Daouleh, aile nord. — 2. Basilique de Daouleh, vue du sud. (Phot. Hautes Études, cliché Bell.)

férent de celui des anciens empereurs romains, qui aurait l'éclat de préférence même à la force, qui imposerait par l'ordre, mais facilement aussi par la violence, et qui surtout, étincellerait d'un tel faste, à une si merveilleuse hauteur, que les peuples en seraient éblouis. Façon suprême d'inculquer le respect, et par quoi l'obéissance dégénère vite en servilité ! Conception de la royauté tout orientale ! Les citoyens devinrent des sujets, les nobles et les magistrats des courtisans; le prince se para du titre de Majesté; sa personne et tout ce qui touchait à sa personne furent sacrés; son être eut quelque chose de divin. C'est sur ces principes que fut réglée l'étiquette de la cour. Constantin portait le diadème; ses vêtements étaient couverts de pierreries; son trône était d'or; il n'apparaissait à la foule que rarement et comme un dieu, entouré de tout le prestige de la puissance et de la gloire.

La ville, comme le prince, adora le faste. Elle qui, au début, n'avait pas une physionomie bien tranchée avec ses vieilles maisons grecques, souvenir de Byzance, et ses nouveaux palais, ne tarda pas à afficher son opulence. Les maisons de luxe s'y multiplièrent ainsi que les grandes constructions d'intérêt public; nulle cité au monde n'eut des églises plus imposantes et plus richement décorées. Grâce aux patriciens riches y faisant résidence, aux dignitaires de la cour, à l'Empereur qui la voulait somptueuse, elle devint très tôt la métropole des arts en Orient.

Constantin y avait accumulé les chefs-d'œuvre de la statuaire grecque; les maîtres en tous métiers en firent leur séjour préféré; de telle sorte qu'elle éclipsa bientôt les villes hellénistiques, Éphèse, Séleucie, Antioche, dont elle n'avait fait tout d'abord que refléter l'éclat. Avec une rapidité qui

tient du prodige, elle s'assimila le double génie de l'hellénisme et de la culture orientale et il en sortit un art vraiment neuf, le byzantin, c'est-à-dire un composé aristocratique de pompe et de majesté, de solennité et de raideur, de beauté réglée par la symétrie et de grandeur caractérisée par la richesse, le produit d'une ingéniosité sans seconde au service de l'idéal un peu artificiel que la cour avait mis à la mode.

Si Constantinople dut sa fortune artistique aux leçons combinées de l'Asie et de la Grèce, elle ne fut pas non plus sans exercer une notable influence sur les régions dont elle était devenue la capitale. Elle concentrait de la lumière; elle en renvoyait aussi. A peine née, elle s'associait au puissant travail d'où sortirent les œuvres achevées du règne de Justinien, contribuant ainsi à sa propre gloire. Nous en tiendrons compte dans l'étude des anciens monuments religieux d'Orient.

Architecture religieuse de Constantin a Justinien. Jusqu'à Constantin et même sous son règne, notons-le, il n'y avait pas entre les édifices romains et ceux d'Orient des différences aussi considérables qu'on pourrait le supposer. D'une part, Rome devait la plupart de ses formes d'architecture à la Grèce hellénistique; elle avait puisé, encore qu'étrangère, à la même source qu'Éphèse ou Antioche. Il n'y aura donc rien d'étonnant si nous trouvons, au IVe siècle, les mêmes édifices ayant des formes semblables à Rome, à Éphèse et à Antioche. Ces formes, dans l'un et l'autre cas, procèdent de modèles hellénistiques.

D'autre part, l'Orient, ainsi que nous l'avons dit, avait propagé au loin ses modèles. En 300, le palais de Spalato,

avait été construit pour Dioclétien sur des plans orientaux : l'enceinte était semblable à celle des palais ninivites; une coupole décorée de mosaïques sur un vestibule d'honneur attestait aussi de quel pays l'Empereur avait fait venir ses architectes. Ainsi l'Italie, de même que l'Asie antérieure, avait à compter, dès le commencement du IVe siècle, avec l'influence orientale. On comprend mieux, après ces observations, les conflits d'habitudes, les pénétrations réciproques d'influences, les accommodements de styles dont la partie orientale de l'empire devait être le théâtre à partir de Constantin. Toutes les traditions architectoniques du monde civilisé s'y rencontraient.

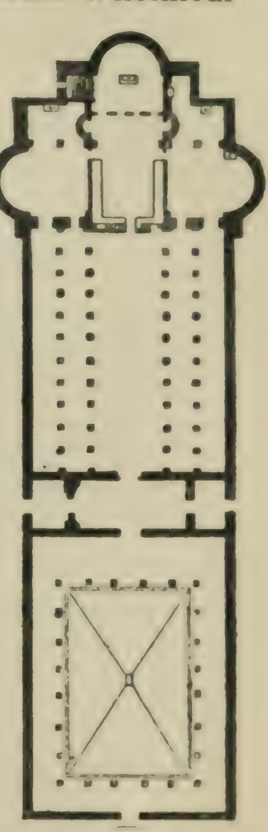


FIG. 35.— PLAN DE LA BASILIQUE DE LA NATIVITÉ, A BETHLÉEM. (D'après Leclercq.)

Et d'abord, Constantin et sa mère, Hélène, firent élever en Palestine des sanctuaires aux formes déjà consacrées, des basiliques et des rotondes : ce fut l'église du Saint-Sépulcre et le Martyrium construit sur le Golgotha — édifices détruits par le khalife Hakem en 1009, l'église, encore debout, de la Nativité, à Bethléem (fig. 35). De ces églises, la première était de plan circulaire, les deux autres de plan basilical. Elles différaient peu des monuments chrétiens élevés à Rome dans le même temps. L'église de la Nativité, par exemple, a un atrium et cinq nefs dont celle du centre, la plus longue, se termine par une abside. Des absides également sont à noter aux extré-

mités du transept, seul détail par quoi cette basilique se distingue des ordinaires églises de Rome.

Dans leur nouvelle capitale, Constantin et Constance firent édifier les basiliques de Sainte-Irène, Sainte-Sophie, refaites par Justinien, et un sanctuaire en forme de croix, dont l'influence fut grande en Asie-Mineure : les Saints-Apôtres. La basilique des Blachernes était due à l'impératrice Pulchérie (414-453). Saint-Jean Stoudite, l'actuelle mosquée de Mir-Akhor, date de 463. Et c'est également au ve siècle, qu'il faut faire remonter, à Salonique, la rotonde de Saint-Georges et la basilique (pl. XXXV, 1) de Saint-Démétrius (Eski-Djouma).

Que les rotondes soient nombreuses en Orient, tout ce que nous avons dit plus haut l'explique. Mais on pourra se demander comment les basiliques y apparurent et si leur présence n'indique pas un emprunt direct à l'architecture romaine.

Il n'en est rien : la basilique s'organisa en Orient au moins aussi tôt qu'à Rome. Et quelque théorie qu'on adopte au point de vue de son origine, qu'elle procède de la basilique privée ou de la maison avec son atrium et son péristyle, il n'en reste pas moins acquis que, de part et d'autre, elle avait été engendrée par les mêmes formes de l'architecture hellénistique [1]. Basiliques et rotondes, dit M. Millet [2], « apparaissent en même temps à Rome et en Orient. Comme Rome en offre les exemples les plus nombreux et les plus connus, on est porté à lui en attribuer la création, mais elles ne sont

1. La question de savoir si le terme de basilique, dans le sens de « halles royales » existait à l'époque hellénistique a été posée à nouveau par G. Leroux, *Bull. Corr. hell.*, 1909, p. 238.

2. G. Millet, *Art byzantin*, dans A. Michel, *Histoire de l'Art*, I, 1, p. 139.

pas proprement romaines. Au temps de Constantin, elles étaient déjà familières à l'Orient, et M. Strzygowski a pu reconnaître en elles une dernière floraison de l'art hellénistique. En tout cas, elles restèrent pendant deux siècles communes aux deux empires. »

« L'Orient hellénistique, constate encore le même auteur, remplaça peut-être plus vite que Rome la plate-bande par des arcades au-dessus des colonnes ; il eut une préférence marquée pour les galeries ménagées sur les bas-côtés ; dans l'organisation du transept, il fit preuve d'une imagination plus libre. » Mais ce ne sont pas là des caractères essentiels, suffisants pour faire deux familles distinctes des basiliques romaines et des basiliques élevées au IVe et au Ve siècle dans le domaine grec de la Méditerranée orientale, de la Chalcidique à l'Égypte. Le type commun aux unes et aux autres est hellénistique, on le trouve, pour ne citer que ces exemples, à Aphrodisias, Ancyre, Pergame, Sagalassos (fig. 36).

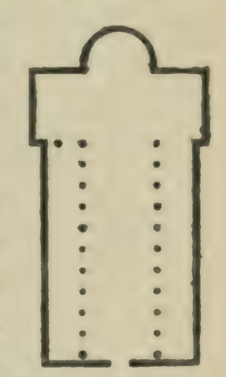


FIG. 36. — PLAN DE LA BASILIQUE DE SAGALASSOS. (D'ap. Strzygowski.)

Les plus notables particularités de l'architecture chrétienne en Orient se rencontrent en Syrie et dans l'hinterland d'Asie-Mineure.

La Syrie était une région sensible à toutes les influences et dont les édifices procédèrent successivement de modèles divers. Nous avons cité le temple de Baalbek, dû à l'art hellénistique autant qu'à l'Orient. Sous la domination impériale, les plans romains furent généralement adoptés. Plus tard, à l'époque du Bas-Empire, ce fut l'Asie-Mineure qui inspira l'architecture syrienne. De cette évolution un peu

indécise résulta cependant au ve, et surtout au vi^e siècle, une brillante éclosion d'édifices chrétiens. Ce sont principalement des basiliques : Tafkha (ive-ve siècle), Baqouza, Tourmanin, Qualb-Louzeh (pl. XXXVI), qui ont un plan harmonieux, une structure robuste et desquelles on a pu affirmer, non sans raison, qu'elles avaient fourni des idées aux constructeurs occidentaux de l'époque romane.

La plus remarquable de ces basiliques est celle de Tourmanin (vi^e siècle). Sa façade est caractérisée par un narthex en forme de coffre, percé d'une large porte au cintre surbaissé, et par deux tours carrées cantonnant le narthex. Au-dessus de ce dernier, on remarquera la colonnade — si hellénique d'aspect — et le fronton éclairé de baies. Les architectes syriens, on le voit à ces particularités, avaient été à l'école de la Grèce et de Rome; mais le système des portes et fenêtres était bien oriental. Plus intéressante encore est l'abside des basiliques syriennes avec ses modillons rhomboïdaux et ses colonnettes engagées enserrant l'hémicycle. Ne croirait-on pas voir le chevet d'une église du xiie siècle, dans la Bourgogne ou l'Auvergne? A l'intérieur ni tribunes, ni transepts; point de voûtes, mais des plafonds parfois faits de dalles. On peut l'affirmer, si les maçons syriens firent beaucoup d'emprunts aux modèles étrangers, ils furent néanmoins originaux, grâce à leur habileté professionnelle, à l'intelligence qu'ils avaient de la construction en pierre. La basilique occidentale était d'une beauté médiocre, géométrique; elle était le produit du hasard plutôt que le résultat d'un travail ingénieux. La basilique syrienne, au contraire, témoigne d'un admirable effort vers la clarté et la force; effort point toujours heureux, d'ailleurs. Elle est un peu lourde en sa solidité; ses proportions sont belles et se font

valoir par le contraste des lignes, l'opposition des masses; mais sa structure a quelque chose de heurté. Il manque des transitions entre ses diverses parties, de telle façon que, sur un plan harmonieux, s'élève un édifice privé d'unité. C'est le défaut presque fatal des monuments auxquels des génies trop nombreux et trop différents ont collaboré. Quelle énergie pourtant et surtout quelle physionomie originale dans cet édifice ! Il l'emporte par là sur les basiliques de Rome et d'Occident.

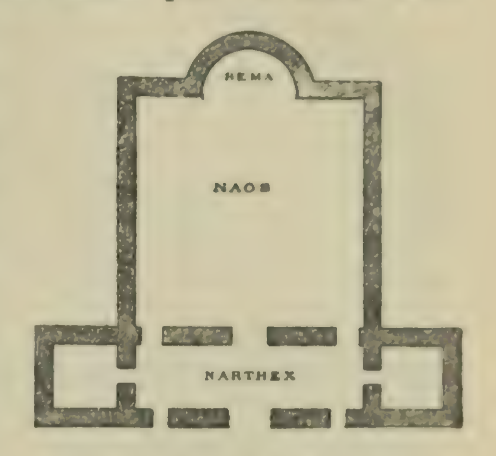


FIG. 37. — PLAN DE BASILIQUE A BIN-BIR-KILISSÉ.
(D'après Strzygowski.)

On rencontre aussi en Syrie des églises circulaires (Bosra), octogonales (Wiranscher, Saint-Georges d'Ezra), des églises en forme de croix avec, au centre, une rotonde (Kalat-Seman). Nous retrouverons tous ces types, avec beaucoup d'autres, en Asie-Mineure.

C'est ici, en effet, que, du IVᵉ au VIᵉ siècle, l'architecture religieuse apparaît le plus féconde. La basilique, en particulier, s'y présente sous des formes étonnamment savantes et variées. Le type hellénistique, que nous avons décrit, avait bien pu se propager des côtes vers l'intérieur, mais là, en général, il s'était profondément modifié. En Cilicie, Lycaonie, Isaurie (pl. XXXVIII et XXXIX), la basilique est couverte de voûtes en pierre soutenues par des arcs doubleaux. Là est l'importante différence : d'un côté, les nefs aux plafonds en charpente; de l'autre, les nefs

voûtées de matériaux appareillés. Les plans eux-mêmes sont différents (fig. 37 et 38). Si la basilique, dans l'Asie intérieure, a toujours son vaisseau terminé par une abside et compte assez souvent plusieurs nefs, elle remplace en façade l'atrium et le narthex par un porche fermé, percé d'arcades et flanqué de deux tours carrées, ainsi que cela se faisait également en Syrie. Disons tout de suite que l'Asie-Mineure semble bien avoir en cela donné l'exemple à la région voisine. Et c'eût été peu pour les constructeurs orientaux de couvrir la nef centrale d'un berceau longitudinal : ils ménagèrent, en certains cas, une travée carrée devant l'abside et en firent le point d'appui d'une coupole *(Kuppelbasilika)*; c'est là le vrai type de la basilique en Orient. On le trouve en germe dans l'église de la Koimêsis, à Nicée ; il est tout à fait développé à Kodscha-Kalessi (fig. 39), en Isaurie; la région d'Antioche le connaît, comme aussi la Syrie (Kasr-ibn-Wardan); par la côte, il gagna Salonique (Sainte-Sophie).

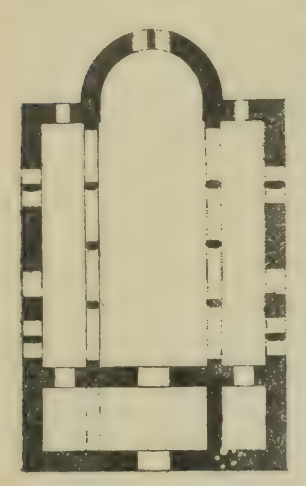


FIG. 38.— PLAN DE LA BASILIQUE DE DINER (APAMÉE KIBOTOS). (D'ap. Strzygowski.)

Une autre forme de sanctuaire, dont le centre d'élaboration paraît bien être l'Asie postérieure, est l'église en forme de croix (fig. 40), surmontée au centre par une coupole *(Kreuzkuppelkirche)*. Nous en avons déjà parlé à propos du tombeau de Palmyre : c'est, en effet, par les tombeaux souterrains que s'explique ce plan original. Mais quand fut-il adapté à l'architecture? Où l'orna-t-on pour la pre-



1. Saint Michel de Silleh. — 2. Basilique de Khorgos. (Phot. Hautes-Études, cliché Bell.)

mière fois d'une coupole? M. Strzygowski nomme l'église d'Utchayak, en Cappadoce, et la fin de la période hellénistique; mais la date de ce monument, construit en briques, est bien douteuse. En réalité, l'édifice de ce type le plus ancien dont il soit parlé est l'église des Saints-Apôtres de Constantinople. Après lui beaucoup de monuments religieux du même genre furent élevés en Syrie et dans les différentes provinces d'Asie-Mineure. Citons ceux de Termessos (Pisidie), Aladja (Lycie), Bin-bir-Kilissé (Lycaonie).

Il faut mentionner enfin l'octogone couvert d'une coupole. Ce plan était connu dès le IVe siècle. Nous l'avons rencontré à Spalato. Saint Grégoire de Nysse, dans la seconde moitié du IVe siècle, l'avait choisi pour son église d'Iconium et nous en a laissé une description qui ne laisse rien à désirer (fig. 41). L'impératrice Eudoxie, vers le même temps, en faisait porter un semblable par ses architectes aux chrétiens de Gaza. C'est peu après qu'apparaissent les octogones de Wiranscher (Syrie) et de Bin-bir-Kilissé. On le voit, ce type d'église, pour oriental qu'il soit dans ses lointaines origines, semble se propager, au IVe siècle, d'Occident en Orient. Il faut tenir grand compte de ces actions en retour.

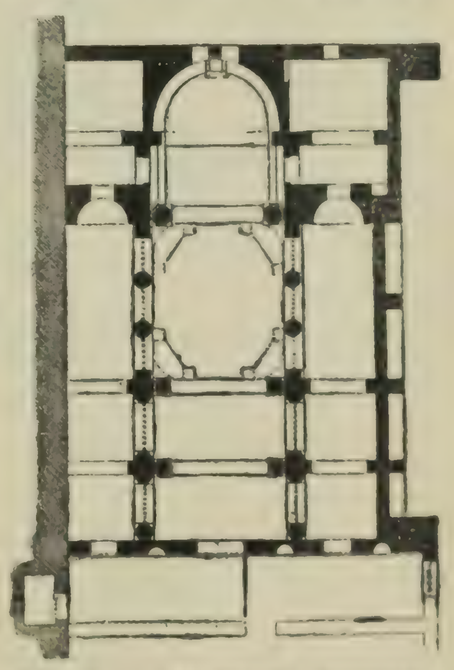


FIG. 39. — BASILIQUE A COUPOLE DE KODSCHA-KALESSI.
(D'après Strzygowski.)

et comme nous sommes peu renseignés sur la chronologie des édifices, se garder de les grouper avec trop de précision dans un système généalogique trop rigoureux.

N'y eut-il pas des ressemblances spontanées ? La Haute-Égypte pratiquait les constructions en pierre, tout comme la Syrie ou l'Asie postérieure. Elle put faire des adaptations et des découvertes analogues à celles de ces derniers pays. Cela est d'autant plus vraisemblable que les découvertes dont nous parlons n'étaient parfois que d'anciens procédés, rajeunis en faveur de monuments nouveaux : telle est la voûte en berceau et même la coupole dans son emploi le plus simple.

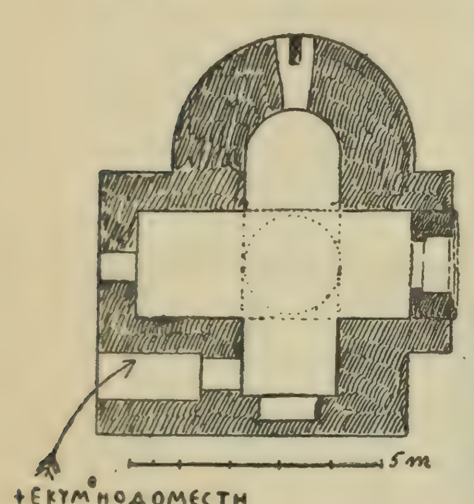


FIG. 40. — ÉGLISE CRUCIALE A COUPOLE, A BIN-BIR-KILISSÉ. (D'après Strzygowski.)

C'est un fait bien établi que les basiliques de l'Afrique du Nord, de l'Algérie et de la Tunisie ont des points de contact frappants avec les basiliques de Syrie et d'Asie-Mineure. On connaît en Afrique l'usage de la voûte, l'abside isolée au chevet de l'église et le tracé de l'arcade en fer à cheval [1]. Une telle constatation doit rendre prudent. Et si nous pensons, avec M. Strzygowski, que les présomptions d'origine, en ce qui regarde ces particularités, sont en faveur des provinces asiatiques, nous ne présenterons point cette opinion sans la déclarer pleine de réserves et passible de revision.

1. Leclercq, *Manuel*, II, p. 82.

Malgré tant de difficultés, que les recherches actuelles n'ont pu surmonter encore, on voit l'admirable activité dont l'Orient chrétien faisait preuve. en comparaison de Rome, trop vite satisfaite de ses premières créations. Ici, quand il fallut voûter un édifice circulaire, les architectes ne surent généralement que poser une chape monolithe sur un mur circulaire, comme au Panthéon; la basilique resta toujours ce qu'elle avait été sous le règne de Constantin : en sorte que l'unité ne fut obtenue que par une fidélité paresseuse au modèle le plus ancien. Là, au contraire, la tradition n'était autre chose que la compagne du progrès, son soutien et son guide. Elle n'imposait pas de loi tyrannique; il suffisait qu'on ne créât rien qui fût contradictoire avec elle. Et par là se forma une architecture extrêmement variée à qui ne manquait pas cependant l'unité, nous voulons dire l'unité de qualité supérieure, celle qui embrasse toutes les espèces dans un genre harmonieux. Toutes les régions luttaient d'ardeur pour édifier quelque chose de robuste et de beau. Chacune

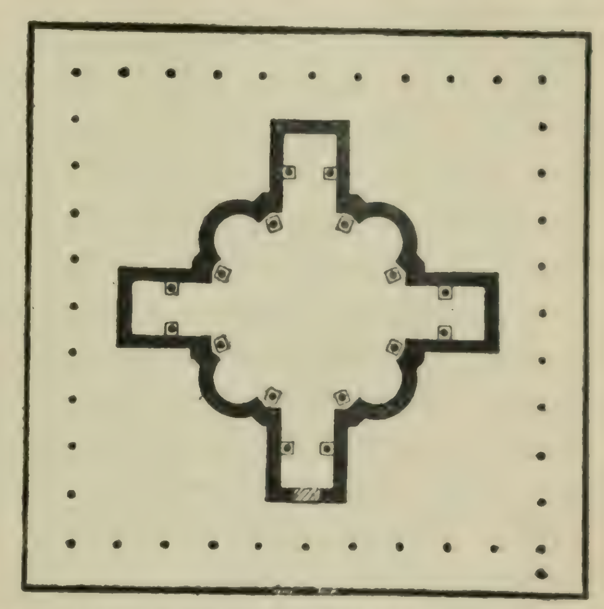


FIG. 41.— OCTOGONE, D'APRÈS LA DESCRIPTION DE SAINT GRÉGOIRE DE NYSSE.
(D'après Strzygowski.)

avait ses préférences et ses habitudes qu'elle n'abandonnait pas volontiers, mais nulle n'était fermée aux expériences du dehors. Aux frontières de Cappadoce et de Cilicie, à l'endroit qui s'appelle aujourd'hui Bin-bir-Kilissé (Mille et une églises) et, non loin de là, à Daouleh, tous les plans et structures d'Orient se rencontrent et se succèdent ainsi à travers les siècles. Très divers dès les époques de Constantin, puis de Justinien, ils se perpétuent jusqu'au moment de l'invasion musulmane. C'est qu'on aimait mieux exécuter de belles œuvres que décréter des styles. Tous ces édifices, pour différents qu'ils fussent les uns des autres, faisaient cependant partie d'une même famille. La beauté architecturale, en Orient, n'avait pas une physionomie unique. Pourtant certaines œuvres ont le privilège de concentrer en elles une somme particulièrement considérable de qualités ailleurs éparses et de génie diffus. Elles sont éminemment représentatives d'une nation, d'une race, de vastes régions même, soumises aux mêmes conditions sociales. Telle fut l'église de Sainte-Sophie de Constantinople, en qui l'Orient tout entier semble avoir donné la plus haute, la plus complète expression de son idéal. En vérité, la Grèce hellénistique et l'Asie lointaine y confondaient leurs efforts et, après des rivalités séculaires, s'associaient pour en faire le plus beau temple de l'art chrétien.

Cette église unique, nous allons la décrire, mais non sans avoir, au préalable, exposé quelques particularités techniques. Aussi bien, quel est le chef-d'œuvre d'architecture dont la beauté suprême n'est pas due à la solution d'un problème de construction? Dans le Parthénon, ce problème consistait à établir un rapport logique entre les colonnes de la péristasis et l'entablement qui les surmonte; dans la cathédrale gothique, il s'agissait de libérer les murs latéraux du poids de la

voûte de pierre; à Sainte-Sophie, il fallait découvrir le moyen définitif d'élever une coupole sur un plan carré. Nous retracerons d'abord, à grands traits, l'histoire des premières coupoles chrétiennes.

La Coupole. La coupole est originaire d'Assyrie. C'est de l'Assyrie, par l'intermédiaire de la Perse, que la Grèce hellénistique en hérita. Ainsi Rome la connut. Elle fut employée à couvrir le Panthéon d'Agrippa, reconstruit sous Adrien. Mais, nous l'avons vu, construire une coupole sur un plan circulaire n'est pas un problème difficile, puisque la coupole à sa base forme une circonférence, identique à la circonférence du plan. Il en est tout autrement si le tambour qui doit supporter la coupole est octogonal ou carré. Comment racheter les angles qui, nécessairement, par excès ou défaut, au dedans ou au dehors, s'écarteront du cercle, déterminé par la coupole? Là était la difficulté.

Nous ne parlerons pas de la solution qui eût consisté à poser un dôme à huit pans sur un tambour octogonal : c'était là une sorte de subterfuge auquel les architectes orientaux ne se seraient pas résignés facilement. D'ailleurs, un plan carré rendait ce subterfuge insuffisant. A toute force, il fallait donc ménager une transition en maçonnerie, un amortissement, comme on dit, capable de supprimer les angles et de ramener ainsi le tambour carré à la circonférence. Il est pour cela deux procédés : celui des *trompes* et celui des *pendentifs*.

Une tentative selon le premier fut faite dès le IIIe siècle à Omm-es-Zeitoun, en Syrie; puis, au IVe siècle, dans la Haute-Égypte, au Couvent blanc et au Couvent rouge de Sohag. Ici, des sortes de niches ou, pour employer un terme

technique, des encorbellements évidés, étaient disposés aux quatre angles, de telle façon que leurs côtés latéraux fussent dans le plan du carré, leur sommet dans le plan de la circonférence. L'espace intermédiaire était précisément celui qu'il convenait de récupérer pour passer d'un tracé à l'autre. Ce procédé habile, mais disgracieux, était déjà connu des Perses Sassanides et resta usité dans beaucoup d'églises byzantines du moyen âge. Pour l'époque dont nous nous occupons, il est à signaler à Kodscha-Kalessi, à Gaza, à Ancyre.

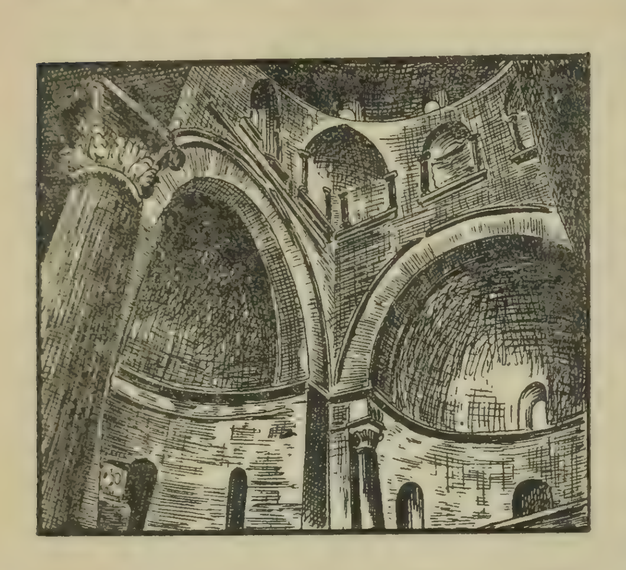


FIG. 42. — COUPOLE AU COUVENT ROUGE DE SOHAG. (D'après Strzygowski.)

Mais il y avait mieux à faire, dans l'intérêt des édifices à coupoles, qu'à répéter l'artifice des trompes d'angles. C'était là un moyen empirique où il était besoin d'une solution rationnelle. Or, supposez qu'au lieu d'un tambour plein et carré, le support de la coupole soit formé de quatre hautes arcades, élevées sur des piliers qui occupent les coins du carré, — c'est ainsi que le problème se présentait dans les églises à coupoles — la difficulté sera la même, seulement elle se présentera dans des conditions qui rendaient la solution plus facile à découvrir. En effet, il est une forme de voûte qui s'adapte exactement au carré d'arcades : la voûte

d'arêtes. Elle est formée par deux voûtes en berceau qui se coupent à angle droit et faite de briques appareillées, dont les tranches se pénètrent aux lignes d'arêtes, de telle sorte qu'elle ne forme qu'une pièce, des écoinçons à la clef. Que si les arcs diagonaux sont bombés au point de se confondre avec la sphère, il est évident que les arêtes disparaîtront ; on obtiendra une calotte dont les extrémités plongeront entre les arcades et y formeront des triangles sphériques, lesquels constituent tout ce qui est nécessaire pour passer du carré à la circonférence. Ces triangles, de tous les amortissements cherchés le plus logique et le plus beau, s'appellent *pendentifs*.

Ils procèdent, on le voit, de la voûte d'arêtes. Mais la façon de les construire put naturellement varier avec les procédés de maçonnerie et d'appareillage, suivant qu'on employait la pierre, la brique ou les menus matériaux, suivant qu'on élevait les coupoles par des briques posées sur la tranche ou rangées à plat en assises circulaires. Quel que fût le procédé, le résultat était le même. Ainsi qu'on peut le voir dans les baptistères de Ravenne (pl. LV), la coupole se posait avec autant de logique que de simplicité sur le système des points d'appui. Rien n'égale tant d'aisance. Il manque cependant des qualités à une coupole ainsi construite : l'énergie et la légèreté, parce qu'elle est soudée invinciblement aux supports dont elle dépend et qu'elle écrase.

Il y eut un pendentif plus parfait, le *pendentif byzantin*, qui fait la gloire de Sainte-Sophie de Constantinople. Comme le précédent, c'est un triangle sphérique tendu entre les arcades, mais qui est totalement distinct de la coupole proprement dite. A la hauteur du sommet des arcs, une corniche circulaire indique l'endroit où l'amortissement désiré a

été obtenu. En passant, elle marque le troisième côté du pendentif et, de la même façon que dans une simple rotonde, comme Sainte-Constance de Rome, elle forme la circonférence sur laquelle viendra reposer la coupole.

Ainsi donc, pendentifs et coupole sont indépendants. Cela permet de donner aux premiers une forme logique, de les infléchir en énergie, en souplesse, de leur conférer, en un mot, l'attitude requise par la fonction. Quant à la coupole, elle pouvait s'éployer dans l'air, librement, en toute plénitude de force et de majesté. Si l'on prolongeait les pendentifs selon la ligne de leur courbure, on obtiendrait toujours une calotte de moindre hauteur que la coupole reposant sur eux. Nous verrons bientôt la grande beauté qu'une telle disposition peut conférer à un édifice.

On voudrait pouvoir indiquer nettement à quelle région revient l'honneur d'avoir découvert les pendentifs. M. Strzygowski en fait une découverte asiatique; mais il ne semble pas avoir ruiné l'opinion de Choisy, qui reconnaissait leur application dans des monuments hellénistiques remontant au règne de Dioclétien, à Salonique, Nicée, Magnésie-du-Méandre, Sardes, Philadelphie [1]. Les plus anciennes coupoles de basiliques en Orient sont édifiées sur trompes. C'est donc à la Grèce hellénistique et non à l'Asie-Mineure que l'architecture chrétienne devrait les pendentifs.

Les Contreforts. Portée sur trompes (Kodscha-Kalessi) ou sur pendentifs (Cassaba, Myra), la coupole élevée sur la nef centrale des basiliques avait pour objet de donner à l'église plus de lumière. Sa base, en effet, pouvait être per-

1. Cf. Leclercq, *Dictionnaire* (Cabrol), article *Art byzantin*.



1. Sainte-Sophie de Constantinople. — 2. Sainte-Sophie de Salonique. (Phot. Hautes Études, Millet.)

cée de fenêtres. Mais comment soutenir cette énorme masse? Nous concevons fort bien que nul danger n'existait dans le sens longitudinal, car la coupole, en avant et en arrière, est contrebutée par la voûte en berceau de la nef; au contraire, quelle force opposer à son poids, à sa poussée de droite et de gauche (fig. 43)?

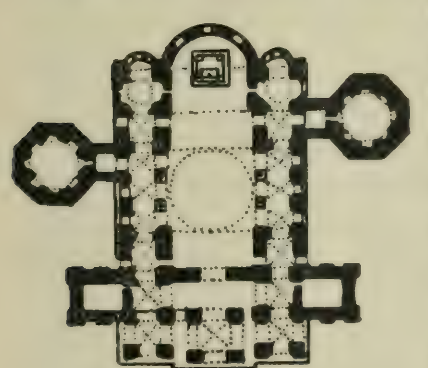


FIG. 43. — ÉGLISE DE CASSABA. (D'après Millet.)

Dans une conjoncture analogue, les architectes gothiques employèrent les arcs-boutants comme supports extérieurs; mais l'art byzantin, dit M. Millet, répugne à ce moyen, et c'est là un de ses traits essentiels. On s'efforça donc de soutenir les murs latéraux soumis au poids de la coupole soit en surélevant les voûtes en berceau des collatéraux (Myra), soit en intercalant un berceau entre le bas-côté et la paroi critique (Trinité d'Éphèse, Nicée, Sainte-Sophie de Salonique pl. XXXIX, 2). Au point de vue constructif, ce dernier moyen était assez bon, mais il faisait déborder les collatéraux sur l'alignement des absidioles[1], « donnant ainsi au monument l'aspect d'une masse cubique,

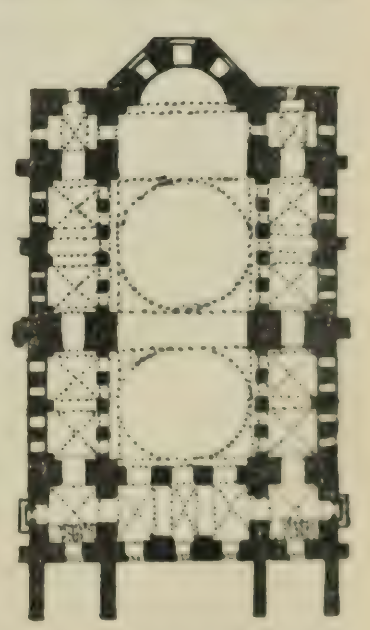
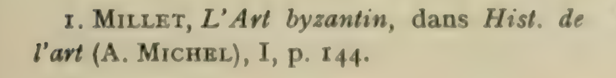


FIG. 44. — PLAN DE SAINTE-IRÈNE, DE CONSTANTINOPLE. (D'après Millet.)



1. Millet, *L'Art byzantin*, dans *Hist. de l'art* (A. Michel), I, p. 144.

trop large piédestal pour la coupole ». Mieux valait, et ce fut là une solution décisive, établir sur les collatéraux, à la hauteur de la coupole, un berceau transversal s'étendant de la paroi qu'il épaule aux murs d'enceinte. Ainsi était contrebutée la coupole; du même coup, le plan central de l'église devint celui d'une croix à branches égales. Sainte-Irène (fig. 44) et Sainte-Sophie, de Constantinople, doivent aux pendentifs qui supportent la coupole et aux berceaux qui l'épaulent leur caractère d'édifices achevés. Elles furent construites sous Justinien.

SAINTE-SOPHIE. Justinien, empereur de fortune, monta sur le trône en 527. Issu d'une pauvre famille macédonienne, il eut de l'orgueil, sinon du génie, avec de l'énergie et de la volonté. Ce ne fut pas un grand politique, car il aurait dû consolider l'empire néo-grec, au lieu de rêver, malgré l'histoire accomplie, la reconstitution du vieil empire romain; mais ce fut un grand roi pourtant, car il désira la puissance et la gloire pour l'Orient. Lui qui n'était qu'un Barbare, il réforma l'administration et fit codifier le droit. Il entendit régir l'Église et l'État. Il se mit à protéger les arts, non par goût de la beauté peut-être, mais par amour du luxe et de la splendeur. Sainte-Sophie (la Sainte-Sagesse) fut la merveille par laquelle il voulait immortaliser son règne.

La construction en fut confiée à deux architectes micrasiates, Anthémios de Tralles et Isidore de Milet, qui, selon les vues de l'Empereur, conçurent un édifice immense, dans lequel on déploierait, pour l'admiration de la foule, l'étonnement de la postérité, un luxe inouï. Justinien fut ravi. Il créa des impôts, préleva des taxes, sans se soucier autrement de ce que coûterait au peuple sa folle prodigalité. A l'ambon

seul, on consacra une année des revenus de l'Égypte. En même temps, il ordonnait à ses préfets d'envoyer à Constantinople tous les matériaux précieux qu'ils pourraient se procurer. Les temples antiques d'Asie et d'Europe, déjà mise à contribution par Constantin, furent dépouillés. Le zèle fut si grand, chez tous les collaborateurs du prince, que la tâche immense de la construction de Sainte-Sophie fut accomplie en cinq ans environ. La première pierre avait été bénie en 532; la dédicace eut lieu le 27 décembre 537. Ce jour-là, Justinien se rendit en char jusqu'à l'entrée de l'église, puis, étant descendu, il entra, courut depuis la grande porte d'entrée jusqu'à l'ambon et là, les mains tendues, le visage levé, sous la coupole immense, il s'écria : « Gloire à Dieu qui m'a jugé digne d'accomplir un tel ouvrage ! Salomon, je t'ai vaincu ! » Récit de chroniqueur, mais si vraisemblable ! Exclamation orgueilleuse, mais non pas exagérée; car jamais, en dehors du paganisme, un temple plus auguste n'avait été construit.

Du dehors, l'impression de Sainte-Sophie est désastreuse (pl. XXXIX, 1). L'église apparaît de loin comme un monstre, un colossal entassement de briques dont les lignes directrices restent inaperçues, qui n'a point de façade pour qui la cherche, point de regard qui réponde au regard, et, par conséquent, point d'âme apparente. Les nefs latérales forment autour du carré central une enveloppe épaisse; la coupole elle-même paraît lourde et plate, bien que, en réalité, elle soit vaste et légère. Cela tient à la carapace de maçonnerie dont il fallut bien l'entourer pour parer — tant elle était immense — à un danger d'écroulement toujours menaçant, malgré les précautions constructives qu'on avait prises. Il fut même nécessaire, à certain moment, de la

contrebuter par des contreforts, ces moyens désespérés auxquels les Byzantins ne voulaient point se résoudre : maçonnerie et contreforts empêchent l'élan et masquent la clarté. D'ailleurs, la masse cubique formée par les bas-côtés à deux étages monte si haut, constitue un socle si pesant, que la partie supérieure de l'édifice en est sacrifiée. Considérez encore les lignes montantes, les masses en ascension : ce sont des courbes diverses, d'absides, de conques, d'hémicycles, qui se haussent lentement jusqu'à la coupole et qui, de l'autre côté, lentement retombent, vraie image d'un effort toujours renouvelé et toujours impuissant. L'ensemble se dérobe à l'analyse. Il est impressionnant par le mystère, non par la grandeur.

Disons, à la décharge des architectes byzantins, que Sainte-Sophie faisait partie des constructions du palais et que des adjonctions turques contribuèrent à lui enlever son vrai caractère. N'importe : les lignes étaient sans vibrations, les masses étaient inertes.

C'est au dedans que se trouve le cœur et l'âme de l'édifice, sa pensée et sa vie. Il faut franchir le seuil de Sainte-Sophie pour comprendre l'effort de génie qui l'a fait naître (fig. 45).

Nous traversons l'atrium, — atrium, portiques et fontaine étaient un souvenir des premières basiliques, — puis, deux narthex juxtaposés, ne faisant qu'un et communiquant par neuf portes avec l'intérieur. Là, Sainte-Sophie se révèle en sa noble immensité. Il faut la contempler du centre, du point où tomberait l'axe idéal autour duquel toutes ses parties sont organisées (pl. XL). Quatre piliers, distants l'un de l'autre de 31 mètres, marquent les coins du carré au-dessus duquel la coupole se déploie comme un dais, à une merveilleuse

hauteur. L'abside étant à l'orient, deux des grandes arcades, au nord et au sud, sont remplies par la paroi percée de baies dont nous avons plus haut indiqué le rôle et par la tribune ménagée sous le berceau supérieur. Des deux autres côtés, dans l'axe de la nef, deux hémicycles viennent s'appuyer contre les arcs : celui de l'orient engendre trois absides, dont l'une, au centre, se termine en conque profonde ; celui d'occident ne donne naissance qu'à deux de ces absides, le centre communiquant avec le narthex. C'est là toute Sainte-Sophie. Le reste de l'édifice se compose des bas-côtés, sombres et presque inaperçus à travers les arcades basses du nord et du sud, par les chambres et sacristies ménagées dans les culées.

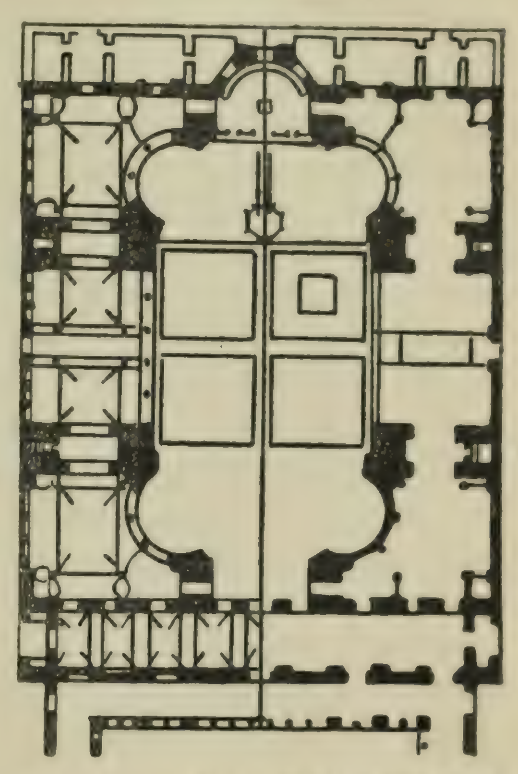


FIG. 45. — PLAN DE SAINTE-SOPHIE DE CONSTANTINOPLE. (D'après Millet.)

L'intérêt se concentre donc dans l'espace que bornent les absides. Il s'attache par-dessus tout à la coupole prodigieuse et à son envol aérien. Des chiffres auront ici leur éloquence. La grande nef forme un immense quadrilatère de 77 mètres de long sur 71^{m} 70 de large. A droite et à gauche, les colonnes qui séparent la nef des collatéraux sont hautes de 11 mètres.

Quant à la coupole, elle n'a pas moins de 31 mètres de diamètre à sa base; sa clef de voûte s'élève à 56 mètres au-dessus du sol. Proportions relativement modestes, pensera-t-on, car la coupole du Panthéon d'Agrippa a $43^{m}50$ de diamètre, celle de Saint-Pierre, de Rome, avec un diamètre légèrement inférieur, monte à 123 mètres au-dessus du niveau de l'église. Mais songez que la coupole du Panthéon est assez plate relativement à son diamètre, que celle de Saint-Pierre, chef-d'œuvre illogique, ne se découvre pas au regard dès l'entrée, qu'il est même impossible d'en soupçonner les dimensions quand on se trouve tout près. Songez encore qu'à Sainte-Sophie, tout le poids de la coupole repose sur quatre piliers et qu'elle plane, pour ainsi dire, dans l'air libre, tandis qu'au Panthéon comme à Saint-Pierre, elle s'appuie de toutes parts sur un tambour épais.

En vérité, les architectes de Justinien avaient dépassé toute audace en élevant ce dôme extraordinaire. Ils furent obligés d'employer des briques de Rhodes, très légères et spongieuses, et de ne donner à la coupole qu'une faible épaisseur. Encore n'en purent-ils assurer la solidité contre les tassements et les commotions du sol. En 558, elle s'écroula par suite d'un tremblement de terre. Il est vrai que les architectes eux-mêmes reconnurent que la catastrophe était imputable encore à d'autres causes : un écartement excessif des piliers et un décintrage précipité. On se mit à reconstruire aussitôt et le nouvel édifice fut dédié le 24 décembre 562 [1].

Depuis lors, il est debout, consolidé à l'extérieur, mais à

1. Voir, sur Sainte-Sophie, l'excellente monographie de Dom Leclercq dans Cabrol, *Dictionnaire*, II, 1, col. 1416.

l'intérieur, intact et toujours admiré. Ses proportions sont de celles que le regard embrasse facilement et que l'esprit reconnaît : elles imposent sans écraser. A l'encontre de la basilique de Saint-Pierre, qui ne paraît pas grande, bien qu'elle soit immense, Sainte-Sophie frappe avant tout par son ampleur et sa simplicité. Toutes ses lignes convergent vers le centre; toutes ses divisions, larges, et que ne contrarient point des détails trop abondants, sont harmonisées en vue du couronnement supérieur; ses membres organiques s'opposent vigoureusement, soit par leurs dimensions, soit par leurs attitudes, suivant le rôle qu'ils jouent. Considérez les colonnes d'en-bas : leur hauteur de 11 mètres paraît infime quand on la compare à la hauteur des piliers centraux et au formidable ébrasement des grandes arcades. On juge à ce prix des proportions grandioses de la coupole. De même, la tranquille distribution des partis latéraux fait ressortir par le contraste le mouvement ascensionnel du bâti central, la force des piliers, l'énergie des pendentifs, l'aérienne légèreté du dôme. Du narthex au fond de l'abside, de la base au faîte, l'harmonie règne et la vie circule; cependant que des quarante fenêtres percées à la base de la coupole, un torrent de lumière inonde la basilique.

La lumière, l'espace... C'est par là que Sainte-Sophie est unique. Les narthex et les bas-côtés lui font une enceinte au demi-jour mystérieux; au centre, la clarté fait mesurer l'espace : on dirait que les absides et les hémicycles se multiplient et se gonflent pour la recevoir, que la coupole se fait plus vaste d'être illuminée par elle, si brillante et si fluide.

Les masses elles-mêmes semblent plus légères. Les lignes ne sont plus la sèche limite des pleins, mais la forme sensible du vide, glorieusement répandu. Et que parlions-nous de

courbes lentes et paresseuses ? C'était vrai uniquement du dehors. Ici, dans l'expansion de l'air, la splendeur de la lumière, les courbes sont agiles et majestueuses; elles s'éploient avec aisance et dans toute leur plénitude. Ce n'est plus l'image d'un effort qui s'épuise, mais l'orbe magnifique d'une force qui se développe dans la liberté et s'achève dans l'harmonie. Telle est la beauté de Sainte-Sophie.

Mais, comme le dit M. Millet, cette merveille de logique audacieuse était une réussite exceptionnelle, inimitable.

De même qu'elle fut la plus magnifique des basiliques à coupole, l'église des Saints-Apôtres, également reconstruite sous Justinien, par Anthémios de Tralles et Isidore le Jeune, fut la plus parfaite des églises en forme de croix. Elle fut détruite par les Turcs, mais des textes assez nombreux la décrivent. Cinq dômes la couronnaient: un au centre, à la croisée des nefs, et un sur chaque bras de la croix; chaque nef était doublée de collatéraux. C'est le plan de Saint-Marc, de Venise, copié, au dire des chroniqueurs, sur l'église des Saints-Apôtres, de Constantinople.

Ainsi, les diverses espèces de basiliques, avec plafonds en charpentes, voûtes en berceaux cintrées ou non d'arcs doubleaux, nefs surmontées de coupoles; les octogones, les églises ayant la forme d'une croix inscrite dans un carré, voilà les types d'édifices religieux qui étaient nés en Orient, s'y étaient développés et avaient atteint sous Justinien leur perfection définitive. L'avenir eut du moins le mérite de ne pas laisser péricliter cet admirable héritage, s'il ne l'accrut point de créations nouvelles.

BIBLIOGRAPHIE. — La question des origines de l'art byzantin procède, comme nous l'avons vu, du débat auquel ont donné lieu les bas-reliefs pittoresques. Sont-ils grecs, de l'époque hellénistique, ou romains,



Intérieur de Sainte-Sophie de Constantinople.



1. Chapiteaux de l'Athos (Lavra). — 2. Chapiteau du Baptistère de Salone à Spalato. — 3. Vue intérieure de Saint Démétrius à Salonique. (Phot. Hautes Etudes, Millet.)

de l'époque d'Auguste? (*Cf.* pour l'orfèvrerie d'Hildesheim et de Bosco Reale, la bibliographie, p. 53.)

On les tient pour hellénistiques depuis SCHREIBER, *Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani*, Leipzig, 1888; ID., *Die hellenistischen Reliefbilder*, Leipzig, 1889-1893. *Cf.* COURBAUD, *Le bas-relief romain à représentations historiques*, in-8°, Paris, 1899. Toute une partie du livre de M. Courbaud, la meilleure, est consacrée à la discussion du problème indiqué plus haut.

Contre la théorie de Schreiber : F. WICKHOFF, *Roman art*, Londres, in-8°, 1900; Aloys RIEGL, *Die spaetroemische Kunstindustrie*, Vienne, 1901. Les opinions de Wickhoff et Riegl sont bien exposées et défendues par Mrs STRONG, *Roman sculpture*, in-8°, Londres, 1907.

J. STRZYGOWSKI, non content de fortifier la théorie de Schreiber, en montra toutes les conséquences à l'époque chrétienne. De ses nombreux ouvrages, il faut ici citer surtout : *Orient oder Rom*, in-4°, Leipzig, 1901 (Catacombe de Palmyre, sarcophage de Psamatia, décoration sculptée, œuvres de l'art chrétien primitif en Égypte); *Kleinasien*, ein Neuland der Kunstgeschichte, in-4°, Leipzig, 1903 (ouvrage surtout consacré à l'architecture chrétienne en Orient). Le même auteur a exposé ses vues relativement à l'influence de l'art chrétien d'Orient sur l'art carolingien et l'art roman, dans : *Kleinasien*, p. 206, *Der Dom zu Aachen und seine Entstellung*, in-8°, Leipzig, 1904. La Grèce hellénistique fut, pour lui, bien plus puissante que Rome en Orient; mais l'Égypte et l'Asie lui paraissent encore avoir réagi victorieusement contre la Grèce : *Hellas in des Orients Umarmung*, Munich, 1902; *Die Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst*, Leipzig, 1905. Signalons ici, à titre de résumé, E. DIETZ et J. QUITT, *Ursprung und Sieg der altbyzantinischen Kunst*, avec une introduction de Strzygowski, in-4°, Vienne, 1903.

Les théories de M. Strzygowski n'ont pas entraîné tous les archéologues; voir, par exemple, RIVOIRA, *Le origini della architetturra lombarda*, t. I, Rome, 1901; mais depuis, et malgré des réserves, la majorité des historiens de l'art est avec lui. Voir C. BAYET, *L'Art byzantin*, Paris, in-8°, s. d.; G. MILLET, *Art byzantin*, dans Histoire de l'Art (A. Michel), t. I; C. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, in-8°, Paris, 1910. On ne saurait trop louer ces deux derniers ouvrages, le premier d'une érudition solide en sa condensation, le second, qui vient de paraître, aussi clair que bien informé. Les manuels de Kaufmann et de Leclercq sont pénétrés des théories de M. Strzygowski, de même que celui de W. R. LETHABY, *Mediaeval art*, in-8°, Londres, 1904, *Cf.* aussi dans CABROL, *Dictionnaire*, les articles de Dom LECLERCQ, *Afrique*, *Alexandrie*, *Basilique*, *Byzantin* (art).

Sur les sarcophages asiatiques : *Orient oder Rom*, chap. II, et contra :

T. REINACH, *Le Sarcophage de Sidamara* (Monuments Piot, IX, p. 189); G. MENDEL, *Le Musée de Konia* (Bull. Corr. hell., XXVI, p. 209); MUNOZ, *Sarcofagi asiatici?* (Nuovo Bullettino di archeol. crist., XI, p. 79); et les réponses de STRZYGOWSKI, *Byzantinische Zeitschrift*, XV, p. 419; *Journal of hell. studies*, 1907, *Cf.* MILLET, DIEHL.

Sur l'architecture chrétienne en Orient : CHOISY, *op. cit.*; STRZYGOWSKI, *Kleinasien;* l'excellente mise au point de G. MILLET, *L'Asie-Mineure, nouveau domaine de l'histoire de l'art* (Revue archéol., 1905, I).

Sur les monuments de Dalmatie et spécialement Spalato : DIEHL, *En Méditerranée*, in-8°, Paris, 1901; STRZYGOWSKI, *Spalato, ein Markstein der romanischen Kunst, bei ihrem Uebergang vom Orient nach dem Abendlande*, Fribourg, 1906; KOWALCZYCK et GURLITT, *Denkmäler der Kunst in Dalmatien*, fol., Berlin, 1910 (125 marks); Bulic, *Guida di Spalato*, Zara, 1894.

Monuments de Syrie : DE VOGUÉ et DUTHOIT, *L'Architecture civile et religieuse en Syrie*, 3 vol., fol., Paris, 1866-1877; H. C. BUTLER, *Expedition to Syria, Architecture and other arts*, New-York, 1903 (600 gravures); ID., *Princeton University expedition to Syria. Ancient architecture in Syria*, Leyde, 1908; STRZYGOWSKI, *Mschatta (Jahrbuch der K. preussischen Sammlungen*, t. XXV, 1904).

Monuments d'Asie-Mineure : STRZYGOWSKI, *Kleinasien*; Gertrude LOWTHIAN BELL, *Notes on a journey through Cilicia and Lycaonia* (Revue archéologique, 1906, I et II, 1907, I); RAMSAY et Miss BELL, *The thousand and one churches*, Londres, 1909; ROTT, *Kleinasiatische Denkmaeler*, Leipzig, 1908.

Sur le plan en forme de croix : FRIEDENTHAL, *Das kreuzformige Oktogon*, Karlsruhe, 1908. Sur la Kuppelbasilika, O. WULFF, *Die Koimesis-Kirche in Nicaea, und ihre Mosaiken*, in-8°, Strasbourg, 1903.

L'Égypte exerça plus d'influence par les arts industriels que par l'architecture. Sur ses édifices chrétiens : C.-M. KAUFMANN, *Die Ausgrabung der Menas Heiligtuemer*, Caire, 1906-1908; ID., *Die Menasstadt... in der westalexandrinischen Wueste*, vol. 1, f°, Leipzig 1910. Rapports de l'Égypte avec l'Afrique du Nord, DIEHL, *Manuel*, p. 114.

Sur les monuments de Constantinople : SALZENBERG, *Altchristliche Baudenkmaeler von Constantinopel*, Berlin, 1854; de BEYLIÉ, *L'Habitation byzantine*, in-4°, Paris, 1902 (40 francs), le meilleur livre sur les maisons et palais byzantins, en Orient et en Italie; GURLITT, *Die Baukunst Konstantinopels*, Berlin, 1908 et suiv.; DIEHL, *Justinien et la civilisation byzantine au VIe siècle*, in-8°, Paris, 1901; EBERSOLT, *Etudes sur la topographie et les monuments de Constantinople* (Rev. archéol., 1909, II); LETHABY et SWAINSON, *The church of Sancta-Sophia*, Londres et New-York, 1894; *Cf.* DIEHL, *Manuel*, p. 102 et suiv.; p. 141 et suiv.

Sur les églises byzantines en général, il convient de citer aussi l'élégant résumé de L. Bréhier, *Les Eglises byzantines*, in-16, Paris, 1905; et, du même, une étude substantielle sur l'influence de l'Orient en Gaule, aux époques mérovingienne et carolingienne : *Les Colonies d'Orientaux en Occident au commencement du moyen âge* (Byzantinische Zeitschrift, XII, 1903).

Les revues qu'il faut consulter sans cesse sur les études relatives à l'Orient chrétien sont l'*Oriens christianus* (Baumstark), Rome, depuis 1900; la *Byzantinische Zeitschrift*, dans laquelle M. Strzygowski rédige régulièrement la bibliographie relative à l'art chrétien. On doit citer aussi pour la Dalmatie, le *Bullettino di archeologia e storia dalmata* (Bulic), Salone, 1878 et suiv. Les revues russes, importantes, mais ordinairement inintelligibles aux lecteurs d'Occident, sont dépouillées pour ces derniers dans la *Revue archéologique* et la *Byzantinische Zeitschrift*.

CHAPITRE XIV

LES ARTS DÉCORATIFS EN ORIENT

Décoration monumentale. Polychromie des matériaux. La sculpture décorative. Frises et chapiteaux. L'acanthe. Œuvres de sculpture en pierre et en bois. Ambon de Salonique. Porte de Sainte-Sabine à Rome. Ivoires sculptés d'Égypte, de Syrie, d'Orient et de Byzance.

DÉCORATION MONUMENTALE. L'intérieur d'une église somptueuse comme Sainte-Sophie frappait avant tout les yeux par une variété surprenante de couleurs harmonieusement fondues. Cela tenait d'abord à la polychromie naturelle des matériaux employés à la construction. La brique ou la pierre n'apparaissaient nulle part. On ne voyait que les marbres précieux et divers du pavé, des galeries, des parapets et colonnes. « Le marbre de Proconnèse, dit M. Millet en parlant de Sainte-Sophie, ne prêtait pas à tous les membres de l'architecture son éclat trop uniforme. Les grandes colonnes de la nef sont en vert antique, celles des exèdres en porphyre d'Égypte, les unes et les autres prises directement aux carrières. Mais c'est aux incrustations que l'on avait réservé les marbres rares et précieux, porphyre vert de Sparte, marbre vert clair de Carystos, rose veiné de Synnada, jaune antique *(numidicum)*, noir veiné de blanc *(celticum)*, onychite. La phiale était en marbre blanc et rouge d'Iasos. Le revêtement ordinaire se composait,

dans des cadres dentelés, de panneaux quelquefois à veines symétriques et de tons foncés ou clairs alternant. Ceux de l'abside sont d'une composition très complexe : au centre brille un carré, un ovale ou un cercle d'un marbre précieux, porphyre rouge ou vert, ou onychite, et, dans le champ, l'opposition du rouge et du vert, rehaussée par des lignes de jaune clair, se traduit soit par des lignes géométriques, en particulier le losange, soit par des rinceaux et des volutes, ou même des motifs plus recherchés : dauphins affrontés, portes de sanctuaire [1] (pl. XXXV, 1 et XL). »

Aucune église, il est vrai, ne pouvait rivaliser de richesse avec Sainte-Sophie, mais il n'était pas non plus un seul grand sanctuaire dans lequel on n'eût fait un usage habile de ces marbres multicolores. Le reste des surfaces, la coupole en particulier, était réservé aux mosaïques qu'il convenait d'apparier pour la couleur avec la polychromie des marbres. La sculpture monumentale relevait de sa beauté les ambons, les cancels — pièces de mobilier en quelque sorte — et aussi, selon une coutume plus ancienne que le christianisme, les chapiteaux des colonnes, les frises d'entablement, les encadrements des portes, au dedans et au dehors.

Dans les églises d'Orient, cette sculpture est nettement ornementale. Peu ou point de figures humaines; mais la flore et la faune qui, par tradition décorative, étaient apportées soit de la Grèce, soit de l'Orient, tous les motifs géométriques dont l'architecture jusque-là avait fait usage, et beaucoup d'autres dont l'invention est due aux Byzantins eux-mêmes : en somme, toute la grammaire ornementale du passé, accrue d'une part, mais surtout transformée à cause

1. Millet, *L'Art byzantin*, p. 158.

de l'évolution du goût et des procédés de métier, voilà ce que nous trouvons dans la sculpture monumentale en Orient.

Dans une frise sculptée, aujourd'hui encastrée dans la façade de l'église du Saint-Sépulcre et que M. Strzygowski attribue à l'ancien édifice constantinien, le décor est nettement différent par le choix des motifs et par la technique des ornements romains de la même époque [1]. Autant ceux-ci sont froidement réguliers, académiques, autant ceux-là ont de variété et de fantaisie spontanée. Ils sont d'origine hellénistique, dit M. Strzygowski, comme le Christ de Psamatia et les fresques de Palmyre; et tout ce qu'ils comportent d'étranger à la Grèce, dans l'invention ou l'exécution des ornements, est dû à l'influence propre du pays où l'édifice a été construit. Ainsi, au IVe siècle, l'ornement sculpté participait à la fois des traditions hellénistiques et des habitudes orientales. Un siècle après et, à plus forte raison, sous Justinien, celles-ci l'emportaient décidément : les modèles ornementaux de Syrie, de Perse, d'Égypte envahissaient la décoration sculptée.

Si l'on se souvenait des canons antiques, on ne craignait nullement de les modifier selon le goût nouveau. C'était procédé assez courant d'intervertir l'ordre des motifs traditionnels, de leur donner des proportions différentes. On s'attacha par-dessus tout à transformer leur caractère, soit par des applications nouvelles, soit que, par le moyen du ciseau, on les interprétât autrement. L'étude de la feuille d'acanthe est particulièrement instructive à cet égard.

On ne reconnaîtrait pas, dans les feuillages des chapiteaux corinthiens que nous reproduisons (pl. XLI, 3),

1. Strzygowski, *Orient oder Rom*, pl. IX.

l'acanthe molle des Romains et ses touffes abondantes : elle est devenue un alignement de feuilles droites, s'étalant sur le plat et dont les bords, profondément dentelés, font penser à une sorte de garniture métallique. Ailleurs (Spalato, Salonique, Saint-Nicolas de Myra, Saint-Jean Stoudite Athos), l'acanthe molle est appliquée comme un rinceau de plus en plus dépouillé de feuilles et qui s'enroule autour de fleurons, de fruits, de têtes d'animaux, de motifs géométriques (pl. XLI, 1, 2 et 3). Le rinceau alla jusqu'à se combiner ou même se confondre avec un simple entrelac. Enfin, à l'acanthe molle s'ajouta, au v[e] siècle, l'acanthe épineuse, employée pour la décoration des chapiteaux et caractérisée par des feuilles épaisses, gonflées de sève et qu'on dirait contournées par le vent (Millet, fig. 92).

Invinciblement, l'art byzantin, s'il conserve les motifs, déforme le style. Il répugne à l'unité des formes comme à celle de l'ornementation. Dans les chapiteaux, il eut toujours une certaine prédilection pour le composite corinthien avec sa corbeille garnie d'acanthe, mais on trouve, à côté, la corbeille sans volute, le dé rhomboïdal (pl. LXII, 4) et certain modèle hybride qui a forme de dé et rappelle cependant par les ondulations latérales le tailloir corinthien (pl. XLI, 3). C'est en Orient que, au v[e] siècle, on imagina d'insérer une imposte cubique entre le chapiteau et la retombée des arcs. Cette forme insolite, encore employée à Ravenne sous Justinien (pl. LX), fut généralement répudiée au VI[e] siècle, mais ce fut pour lui substituer une autre forme, également nouvelle, le chapiteau-imposte, qui, carré au sommet, s'infléchit en circonférence à la base (Sainte-Sophie, pl. XL).

Il n'est donc pas de règle générale applicable soit aux proportions architectoniques, soit à la structure des formes



Fragments de l'ambon de Salonique, au Musée de Tchinili-Kiosk.

et à leur décoration. Au contraire, sous l'influence des exemples de l'Orient, un même esprit anime les artistes lorsqu'il s'agit d'interpréter la nature et, en particulier, les végétaux, pour en tirer des motifs d'ornement. Si l'on fait abstraction de l'acanthe épineuse dans les chapiteaux du ve siècle, on remarquera que les modèles naturels sont traduits avec une exactitude grande, mais qui devient infidèle à force de précision et de régularité. On aime le rinceau, dont les sinuosités se prêtent à de beaux entrelacs, mais on suspecte le feuillage, dont la profusion et la fantaisie nuiraient à la clarté du dessin. Ou bien ce feuillage, les décorateurs le soumettent à la rigidité des lignes géométriques, dessinant des contours anguleux, accentuant la structure intérieure par la profondeur et la netteté du trait. La texture de la matière, pulpe de feuille, de fruit ou de chair, est pétrifiée; la vie, attestée par des ondulations spontanées, est ramenée au type uniforme et régulier, en sorte qu'il n'est plus ni oppositions ni contrastes, mais seulement des juxtapositions symétriques. Le procédé est celui d'ornemanistes brodant des motifs sur un noyau brut, non celui de sculpteurs faisant sortir la décoration du cœur même de la pierre. Le mot plaquage, avec tout ce qu'il suppose de méthode inférieure, s'impose. En effet, le champ du marbre est fouillé, évidé, de façon que le dessin apparaisse réservé en surface et relevé par les vides pleins d'ombre. Jamais on ne modèle dans l'espace. Tous les ressauts, heurts et à-coups sont évités. L'ornementation se développe uniforme et serrée comme une trame végétale, ayant la préciosité sèche des travaux d'orfèvrerie et la docilité à se tendre des étoffes. C'est de la stylisation par dessèchement.

Il est probable que ce procédé d'applications est dû, ori-

ginairement, à l'emploi qu'on fit en Orient de la brique et des menus matériaux. La pierre invitait au travail dans la masse; les noyaux peu compacts et peu agréables à voir exigeaient, pour ainsi dire, un déguisement. C'est par l'imitation de ce décor que l'ornement byzantin devint indépendant des formes et se réduisit à n'être, suivant les mots si justes de M. Millet, qu'une végétation adventice, un trait plus vif, un accent du décor polychrome.

SCULPTURE. PIERRE ET BOIS. On comprend facilement qu'une telle déviation de l'esprit plastique n'ait pas favorisé le développement de la statuaire. Il n'y eut guère dans l'art byzantin que des statues d'empereurs. Elles étaient merveilleuses, au dire de certains écrivains orientaux, mais ces éloges sont trop visiblement ampoulés. Quant au bas-relief, il ne resta pas longtemps à la hauteur où le IVe siècle l'avait porté dans des sarcophages tel que celui de Psamatia. Une tendance générale poussait à réduire le rôle de la bosse; l'importance de la décoration, la préférence que, pour des motifs esthétiques et religieux, on accordait à la peinture et à la mosaïque, contribuèrent à faire déchoir la sculpture proprement dite. La forme pour elle-même ne fut plus prisée, l'Eglise la suspectant, la Cour étant devenue inapte à la comprendre, la foule trouvant sa piété satisfaite par les belles images d'or et de couleur. Le bas-relief devint essentiellement narratif et fut surtout pratiqué dans les arts industriels, notamment pour la décoration du bois et de l'ivoire; dans la pierre, il perdait ses qualités plastiques et se réduisait, de plus en plus, à une fonction ornementale.

Les sarcophages d'Hélène, au Vatican, et le sarcophage en porphyre de Sainte-Constance (VENTURI, I, fig. 171-175)

sont-ils des œuvres d'Egypte, comme le veut M. Strzygowski, non des œuvres romaines? Il est vrai que les figures de cavaliers du premier rappellent telles figures semblables qu'on trouve sur des œuvres d'Egypte [1], mais on a fait remarquer qu'ils ressemblent encore plus aux cavaliers décorant la base de la colonne Antonine; le second a les mêmes rinceaux que certains sarcophages d'Alexandrie, mais cela peut s'expliquer par des rapports d'influence aussi bien que par une attestation d'origine. Réservons donc notre jugement. Le certain est qu'au IVe siècle existait toujours, en Orient comme en Occident, un vif sentiment de la beauté plastique. Ce sentiment alla s'évanouissant peu à peu.

Cependant, on peut citer encore, pour le VIe siècle, les figures d'apôtres en bois et en pierre, découvertes par M. Clédat au monastère de Baouit, dans la Haute-Egypte [2].

Plus près de l'Occident, à Salonique, un ambon du Ve siècle était paré de niches dans lesquelles on voyait les Rois Mages et la Vierge portant l'Enfant. Deux fragments en restent, conservés au Musée de Tchinli-Kiosk, à Constantinople (pl. XLII). La Vierge a déjà une pose hiératique; les Mages sont d'une exécution bien médiocre, tandis que la décoration de la corniche est ciselée avec abondance et facilité. Qu'est-ce à dire, sinon que la sculpture vraiment plastique tend à sa fin? L'étude des œuvres de Ravenne le montrera bientôt avec une nouvelle évidence.

Ainsi donc, c'est dans le bas-relief narratif et pittoresque que la sculpture d'Orient a donné sa fleur. On n'hésite plus

1. STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*, pl. III.
2. LECLERCQ, *Dictionnaire* (CABROL), article *Baouit*.

guère aujourd'hui à lui attribuer la fameuse porte de Sainte-Sabine, à Rome (pl. XLIII). Cette œuvre fut exécutée sous le pontificat de Célestin II (422-432), alors qu'Alaric venait de s'éloigner avec ses troupes de la Ville Éternelle. Quoi qu'on en ait dit, tous les reliefs de la porte sont contemporains, mais dus à deux mains différentes, l'une résolument attachée aux beaux types de la Renaissance constantinienne, l'autre indiquant des procédés et conceptions plus sommaires. On remarquera, en outre, que des restaurations furent opérées, à plusieurs reprises, au IXe et au XVe siècle, et jusqu'en 1836. Ce qui prouve le caractère oriental de cette œuvre importante, c'est la décoration végétale des encadrements, si différente, par le choix du motif et par la technique, des bordures romaines, et surtout certains détails d'iconographie dont l'origine n'est pas douteuse. Par exemple, la fontaine, la montagne, les enfants au travail, qui font partie du tableau de l'Assomption d'Élie (pl. XLIII, 3), ne sont pas tirés de la Bible, mais d'une légende palestinienne. Dans l'autre série de reliefs, la figure du Christ aux longs cheveux (pl. XLIV, 1) n'a rien de commun avec le type romain des catacombes et des sarcophages. La scène même de la Crucifixion, où le Christ en personne est attaché à la croix, était née en Palestine. Pour la première fois, elle apparaissait en Occident sans avoir recours au symbole, mais non sans témoigner encore de quelques scrupules religieux : le Christ entre les deux larrons est simplement placé, les bras étendus, tel un orant, devant un édicule à fronton, dont les chaînages se confondent avec la croix ; ses pieds sont posés sur un petit socle. La scène est claire, encore qu'on ne veuille pas tout dire, tout montrer: on se résolut à une crucifixion mitigée.



Panneaux de la Porte de Sainte Sabine. 1. L'Ascension. — 2. Le Couronnement de sainte Sabine. — 3. Assomption d'Élie. — 4. Basilique, saints, fidèles. (Phot. Anderson.)



1. Petit panneau de la porte de Sainte Sabine : Crucifixion (phot. Anderson). — 2. Ivoire de la Collection Trivulce, partie inférieure. — 3. Le même, partie supérieure.

L'œuvre a quelque chose de barbare, mais il ne faut pas oublier que nous sommes à une époque de transition, que nous assistons à un développement d'art et d'histoire troublé par les invasions, et qu'enfin, la porte de Sainte-Sabine était, au premier chef, un produit de l'art industriel. D'ailleurs, la qualification de barbare ne peut s'appliquer qu'à une partie des reliefs. Ceux de la première main sont composés avec un sens parfait du pittoresque, fait qui, soit dit en passant, appelle encore un rapprochement avec les bas-reliefs alexandrins; ils ont du mouvement dans l'action et une grande beauté d'attitudes. Tous, même les plus médiocres au point de vue de l'exécution, recherchent la vérité dramatique et révèlent un sentiment passionné. Cela suffirait, en dehors de l'intérêt archéologique, pour classer la porte de Sainte-Sabine parmi les monuments qui gardèrent souvenir de la beauté antique. Et puis, n'est-ce rien que cette richesse étonnante d'images? L'Ancien et le Nouveau Testament s'y mêlent, dans l'intention de retracer l'histoire sacrée et, par là, les objets de la foi [1] : telle est, en effet, la transformation qu'on voit accomplie dans l'iconographie religieuse, lorsqu'on compare les reliefs de Sainte-Sabine aux fresques des catacombes, avec leurs symboles de la résurrection et du

1. Suite des représentations sculptées sur la porte de Sainte-Sabine (par rangées verticales) : I. 1. Crucifixion. 2. Guérison de l'aveugle-né. 3. Le Christ au cénacle. 4. Collation de la Loi à Moïse. Buisson ardent. Vocation de Moïse. 5. Le Christ devant Pilate. 6 et 7 (manquent). II. 8. Les saintes femmes au Tombeau. 9. Entretien de Moïse avec Dieu. Les miracles des cailles, de la source, de la manne dans le désert. 10. Jésus apparaît aux saintes femmes. 11. Scène historique (?) 12, 13, 14 (manquent). III. 15. Adoration des Mages. 16. Ascension. 17. Reniement de saint Pierre. 18. Passage de la mer Rouge. Serpent d'airain. 19, 20, 21 (manquent). IV. 22. Les disciples d'Emmaüs. 23. Couronnement d'un saint. 24. Habacuc. 25. Assomption d'Élie. 26. Le Christ devant Caïphe. 27, 28 (manquent).

salut. Avant que l'ordre primitif des sujets n'eût été bouleversé par des remaniements, il est probable que les tableaux de l'Ancien et du Nouveau Testament se répondaient, non pas comme dans les œuvres du moyen âge où le premier est opposé au second en tant qu'une figure opposée à la réalité (symbolisme typologique), mais historiquement, de façon à représenter la doctrine sous une forme dramatique.

IVOIRES. Si le bois et la pierre furent matière de travail artistique en Orient, que n'aurons-nous à dire des ivoires? C'était, a-t-on pu affirmer, une industrie spécifiquement orientale. Elle était indispensable au luxe domestique et fut mise ainsi tout naturellement au service du mobilier religieux. Cathèdres et ambons étaient décorés de tablettes sculptées. Il fallait des reliures, des diptyques, des coffrets, objets qui, par leur nombre et leur choix, devinrent dans tout le monde chrétien un des signes de la richesse. Les ateliers d'Orient en eurent, pour ainsi dire, le monopole.

Alexandrie, entre toutes les villes, était célèbre pour ses ivoires; ce qui se comprendra facilement, puisque c'était elle, à l'époque hellénique, qui avait le plus contribué à introduire l'art et le luxe dans les métiers industriels. De plus, elle avait inventé, outre le bas-relief pittoresque, les scènes de genre et d'histoire, qui étaient tout indiquées pour décorer agréablement les feuilles d'ivoire.

Certaines de ces dernières, antérieures au triomphe du christianisme et représentant des motifs traditionnels de mythologie décorative, un cavalier en chasse, un guerrier debout, des Néréïdes, des Bacchantes, décorent aujourd'hui la chaire du dôme d'Aix-la-Chapelle, et leur origine égyp-

tienne est prouvée par d'indiscutables comparaisons. Alexandrie, au IVe siècle, était en possession d'une maîtrise incontestée en ce genre de fabrication. La Haute-Égypte et surtout la Syrie subissaient profondément son influence.

Le plus beau des ivoires alexandrins est certainement celui de la collection Trivulce, à Milan (pl. XLIV, 2 et 3). Il est divisé en deux compartiments où sont représentés les soldats endormis devant le saint Sépulcre et les femmes au Tombeau. Les traits orientaux y sont manifestes : ce sont les ailes en triple paire de l'ange et du bœuf, la rotonde du saint Sépulcre; plus bas, la porte entr'ouverte, qui est caractéristique de l'architecture funéraire en Orient; enfin, la vocation de Zachée figurée parmi les reliefs de la porte; mais, plus que ces signes matériels, ce qui fait penser à la grande cité d'Égypte, c'est une composition où se révèle l'habitude des détails pittoresques, une science du modelé, une beauté d'attitudes qu'on n'aurait guère rencontrées ailleurs que dans la région mère de l'art hellénistique. Le Christ assis et parlant aux saintes femmes n'est-il pas digne de la Grèce antique par la douceur et la gravité ? Il n'est pas plus récent que le IVe siècle. Nous ne doutons pas qu'il ne faille en rapprocher, et pour l'origine et pour la date, les augustes figures du diptyque nuptial cité plus haut (p. 46).

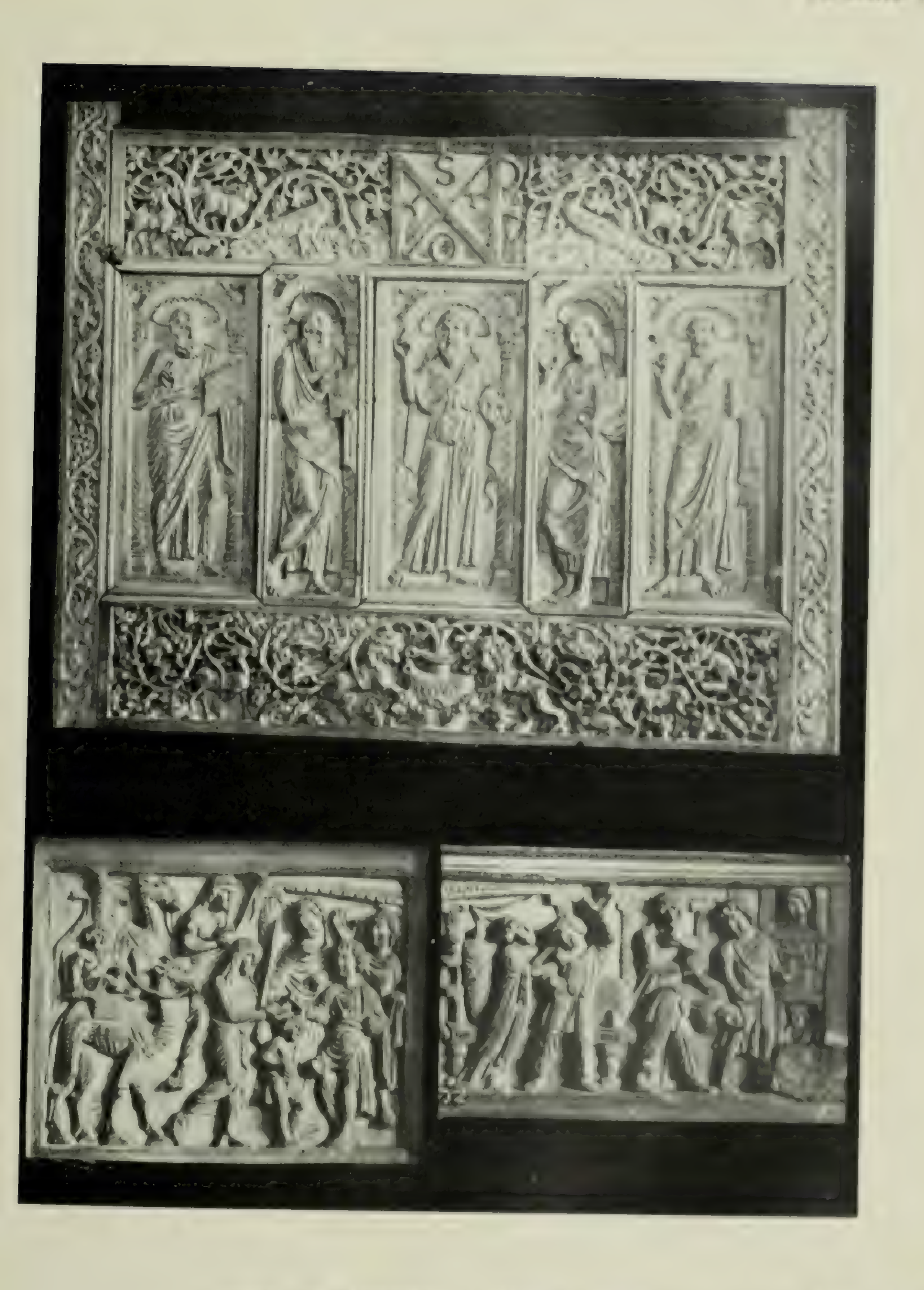
A l'art alexandrin du IVe siècle ressortit aussi une pyxide célèbre du Musée de Berlin (VENTURI, I, fig. 395). Tout le génie de la statuaire hellénistique, avec son amour de la fierté majestueuse, est resté là vivant, dans un Christ jeune, puissant et doux, qui règne du haut de son trône. Au IVe siècle, l'Orient grec a créé du Christ quelques images superbes, celle du sarcophage de Psamatia, celle de la pyxide que nous venons de citer. Partout, c'est une image

de beauté, de jeunesse, et l'on voit par là, que l'art byzantin du moyen âge souffrit beaucoup de n'avoir pas gardé à la Grèce, sa première institutrice, plus de reconnaissante fidélité.

Simple parenthèse. La famille des ivoires alexandrins s'enrichit, au ve siècle, d'œuvres comme le fragment de diptyque du Musée de Munich représentant l'Ascension (VENTURI, I, fig. 60), comme les quatre parements de coffret du British Museum (VENTURI, I, fig. 397-400), dont la parenté avec l'ivoire Trivulce et le fragment de Munich est certaine. Suivant M. Strzygowski, le fameux ivoire de Trèves, sur lequel est figuré un cortège impérial, serait une œuvre alexandrine du VIe siècle. Des curieux aux fenêtres contemplent le spectacle; ce ne serait rien d'autre que Justinien assistant à la translation des reliques de sainte Irène *(Orient oder Rom,* fig. 38).

Du VIe siècle encore, suivant une opinion d'ailleurs combattue, l'ivoire Barberini, au Musée du Louvre (pl. XLVI, 4). C'est une feuille à cinq compartiments, forme caractéristique de toute une famille de diptyques. Au centre, un empereur que la Victoire couronne foule des Barbares aux pieds de son cheval; il les frappe de sa lance, et la Terre, sous forme de figure allégorique, soutient son pied. On voit communément en lui Justinien; mais la facture du relief, comme aussi le type des personnages ne semblent pas corroborer cette opinion. M. Strzygowski n'hésite pas à reconnaître là une œuvre du IVe siècle : l'empereur serait Constantin, représenté symboliquement comme défenseur de la Foi.

Tout ce qui précède montre comment l'Occident tout entier a vu sa part de création, dans l'art chrétien primitif, restreinte, à la suite des récentes recherches ! On croyait



TRÔNE DE RAVENNE : 1, Partie antérieure. — 2 et 3, Détail des parties latérales. (Phot. Ricci.)

naguère à l'existence d'une école ravennate d'ivoiriers, dont le trône de l'évêque Maximien (pl. XLV), conservé dans la sacristie du dôme à Ravenne, eût été le chef-d'œuvre. Une telle opinion s'ébranle si l'on considère en ce travail les caractères de la technique, le choix des motifs de décoration, le type des personnages, et si l'on se souvient que les œuvres d'ivoire étaient couramment transportées d'Orient en Occident.

En 1010, le doge Pietro Orseolo en fit présent à Othon III, qui résidait alors à Ravenne, et celui-ci le laissa à la cathédrale de la ville. D'où provenait-il? Comment s'était-il trouvé aux mains du doge vénitien? On ne le sait. Certains prétendent qu'il fut seulement alors apporté en Italie; mais il est décoré du monogramme d'un évêque appelé Maximien, en qui la plupart des archéologues reconnaissent l'évêque de Ravenne qui mourut en 553. Quoi qu'il en soit, son exécution remonte au VI[e] siècle, époque tardive par laquelle s'expliquent la majesté traditionnelle de certaines figures, l'opulence du décor végétal et la lourdeur un peu barbare de ses compositions historiques.

La chaire est toute revêtue de tablettes d'ivoire formant panneaux et encadrements. Parmi ces derniers, on admire surtout ceux qui décorent la face antérieure du siège. Ce sont des pampres de vigne, chargés de feuilles et de grappes, déroulant leurs volutes au milieu desquelles apparaissent des animaux : lions héraldiques, cerfs broutant des feuilles, paons orgueilleux, oiseaux picorant le raisin, lapins fuyant, canards au repos, voire un bœuf à la marche lente et beuglant. Un vase ornemental au milieu de la bordure inférieure donne naissance aux longs rinceaux qui enveloppent dans leurs lacis vigoureux tout le peuple des bêtes.

Rome ne connut rien de tel dans sa décoration, sinon par voie d'emprunt, tandis qu'entre l'ornementation végétale de la chaire de Ravenne et celle de nombre d'objets retrouvés en Égypte, il y a identité.

Au centre, apparaît saint Jean-Baptiste, et cette place éminente s'explique par le fait que la cathèdre aurait été siège d'évêque dans un baptistère; de chaque côté, deux évangélistes; en tout, cinq figures debout dans des niches peu profondes, cantonnées de colonnes et ornées d'une coquille dans le fond. Cette façon d'encadrer la figure humaine rappelle toute une série de sarcophages, mais comme le relief est différent! Les corps, ici, n'ont pas de profondeur, le modelé est douteux, comme d'ailleurs les proportions et l'anatomie. Heureusement, les attitudes sont solides et élégantes, les draperies ont l'ampleur, sinon la chaleur et le poids. Les types, en qui l'on ne peut distinguer nul trait d'individualité particulière, sont d'une gravité majestueuse, solennelle. Malgré la décadence avérée du métier, on y perçoit je ne sais quelle grandeur émanant encore de l'idéal divin conçu par l'antiquité.

Il s'en faut de beaucoup que les petits bas-reliefs historiques des bras et du dossier atteignent à un égal degré de perfection. Un ciseau grossier a construit des corps sans souplesse, sans harmonie; les têtes, avec leurs cheveux hérissés, leurs visages anguleux, leurs cous énormes, n'offrent qu'une conception barbare et toute conventionnelle de la figure humaine. Il n'y aurait à signaler que laideurs dans cette partie de l'œuvre, si les gestes n'étaient variés, les attitudes vraies, l'expression des sentiments naïvement sincère et spontanée; si le tableau enfin, meilleur dans l'ensemble que dans les détails, ne rachetait les défauts de la forme par l'élo-

quence des sentiments, et l'absence de talent dans la composition par une représentation vraiment animée de la vie (pl. XLV).

Peut-on attribuer ces reliefs à la main qui sculpta les évangélistes? Nous ne le pensons pas, encore qu'il y ait de grandes similitudes de dessin entre les types. Tout le travail fut exécuté dans le même atelier; mais tandis qu'un artiste véritable gardait aux saints isolés les caractères de beauté idéale établis par la tradition dans le grand art, les ordinaires graveurs de l'atelier découpaient de leur mieux les figures des autres bas-reliefs. En ce genre de compositions, ils n'étaient pas astreints au même point à observer les préceptes traditionnels : pour quelques gestes et attitudes classiques, que d'autres uniquement dus à leur imagination, à leur sens de la vérité ! Il est visible que leur art n'avait rien de stéréotypé, mais représentait sans restriction ni efforts l'état de la sculpture industrielle vers le milieu du VI siècle : de là son caractère populaire opposé à la noblesse foncière des types sacrés. On dirait d'un art de paysan à côté d'un art aristocratique, le premier vivant et vulgaire, le second majestueux et un peu gourmé; ce qui s'explique avant tout par la différence des sujets à représenter, car les saints font partie de l'art officiel et religieux, conservateur de sa nature; les bas-reliefs historiques sont des scènes de genre sur lesquelles un esprit de liberté règne en maître. Au surplus, à l'époque dont nous parlons, une influence notable de l'Asie-Mineure se faisait sentir dans les ateliers alexandrins : cela est marqué plus profondément dans les petites compositions figurées que dans les images des saints [1].

1. *Cf.* fragments de coffret à la Bibliothèque Nationale de Paris. Venturi, I, fig. 364.

Est-il besoin de dire que l'iconographie du trône de Ravenne présente le plus haut intérêt? Elle contient l'histoire de Joseph, où les traits proprement égyptiens sont nombreux, et des scènes de la vie de Jésus, dont plusieurs sont dues à des légendes nées en Asie-Mineure. Ces dernières, nous pouvons les identifier par les évangiles apocryphes : c'est Marie filant la laine, tandis que l'ange vient lui annoncer sa maternité miraculeuse; l'« épreuve de l'eau », à laquelle le grand-prêtre, pour vérifier les accusations d'un scribe, soumet Marie et Joseph; la sainte Famille conduite par un ange à Bethléem; la punition de Salomé, qui avait douté de Marie. Ainsi l'âme populaire commençait à demander aux arts la consécration des récits engendrés par sa curieuse et naïve piété.

Le Musée de Berlin possède un beau diptyque (pl. XLVII, 1) dont les figures, le Christ avec saint Pierre et saint Paul, la Vierge et l'Enfant avec des anges, rappellent invinciblement les évangélistes du trône de Ravenne; elles proviennent du même atelier. Un diptyque de la Bibliothèque nationale de Paris (pl. XLVI, 2) accuse aussi une parenté certaine avec la chaire de Maximien : si cette dernière est d'Egypte, comme cela paraît certain, il en est de même de l'ivoire de Paris. On peut même, croyons-nous, aller plus loin et considérer comme des œuvres exportées d'Orient en Europe toute une série d'ivoires qu'on se plaisait à tenir pour des imitations barbares des évangélistes de Ravenne : citons ceux de Bologne (Venturi, I, fig. 391), du Louvre (Id., I, fig. 392), de Tongres (Reusens, I, fig. 195).

Il est toujours assez difficile d'indiquer avec précision le lieu de provenance de ces petits objets, si importants pour l'étude des traditions artistiques. Tandis que la couverture



1. Diptyque de la cathédrale de Milan. — 2. Diptyque de la Bibliothèque nationale.— 3. Diptyque de Murano (phot. Ricci). — 4. Ivoire Barberini (Monuments Piot).



1. Diptyque du Musée de Berlin. — 2. Diptyque du Musée britannique. — 3. Diptyque d'Anastasius, Musée de Berlin. — 4. Diptyque d'un consul anonyme, Bibliothèque nationale.

de l'évangéliaire d'Etschmiadzin est sûrement syrienne [1], on peut hésiter pour ce qui concerne le diptyque de Murano, au Musée de Ravenne, entre la Syrie et la Haute-Egypte. La dernière opinion, soutenue par M. Strzygowski, nous paraît être la plus sûre : elle se fonde sur de nombreuses comparaisons. Aussi bien, les ivoires d'Egypte et de Syrie, aux VIe et VIIe siècles, sont parents; ils ne forment qu'un groupe. Le diptyque de la cathédrale de Milan (pl. XLVI, 1) suivant une démonstration très convaincante qu'on doit aussi à M. Strzygowski, provient d'Asie-Mineure [2].

Reste Byzance, à qui l'on peut attribuer à coup sûr toute une série de diptyques consulaires allant du Ve-VIe au IXe siècle. Depuis Constantin, ces œuvres d'art officiel, soit en Italie, soit à Constantinople, n'avaient cessé de s'éloigner de plus en plus du type gréco-romain, pour se rapprocher de la figure hiératique et fastueuse que l'Orient avait tôt accoutumé de donner à ses empereurs et magistrats. Les fragments de diptyques que nous reproduisons, celui d'un consul anonyme du commencement du VIe siècle, à la Bibliothèque nationale de Paris (pl. XLVII, 4), celui du consul Anastasius (517), au Musée de Berlin (pl. XLVII, 3) montreront cette transformation déja opérée.

Constantinople fabriquait encore, comme une véritable spécialité, des coffrets et pyxides destinés à des usages domestiques. Il en est dans tous les musées d'Europe. Vrais objets d'art industriel, les tabletiers byzantins les décoraient de motifs traditionnels et profanes : centaures, cavaliers, courses de chars et combats. Orphée et Hercule surtout y

1. STRZYGOWSKI, *Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria*, p. 88.
2. ID., *Kleinasien*, p. 199.

occupent une place importante. Mais ce ne sont là que motifs d'ornement dénués de sens et que l'ouvrier lui-même ne comprend plus. Les encadrements sont faits ordinairement de rosettes juxtaposées. Quoi qu'on en ait dit, cette fabrication ne semble pas s'être prolongée au delà du VIe siècle (pl. XLVIII, 1).

Il va de soi que les ateliers byzantins exécutaient aussi des objets à représentations chrétiennes. L'art religieux, dans la capitale de l'empire d'Orient, avait une tendance à la majesté hautaine et impersonnelle. Le meilleur exemple qu'on en puisse donner est peut-être l'ange du British Museum porteur du sceptre et du globe (pl. XLVII, 2). Son cadre architectonique indique les stylisations de forme et de décor subies par l'architecture classique à Constantinople. Sa pose héroïque, son allure impériale appellent nécessairement une comparaison avec les mosaïques dont les artistes byzantins ornèrent les églises de Ravenne au VI siècle.

En résumé, deux influences bien distinctes ont déterminé l'évolution de l'ivoirerie orientale : l'influence hellénistique, dont le foyer se trouve à Alexandrie et qui tend à maintenir intact tout ce qui faisait la beauté distinctive de l'art grec sous le règne des Ptolémées, les belles attitudes, les nobles draperies, les types souverains et cet amour du pittoresque conventionnel par quoi l'esprit en arrivait à orner la nature; l'influence orientale, qui se caractérise par l'ignorance du style, des conceptions spontanées, une exécution barbare, encore que vivante, de la figure humaine, une stylisation dès longtemps apprise des motifs naturels et qui tend à briser les cadres, à détruire les canons de l'antiquité classique. La première apparaît toute pure, ou peu s'en faut, dans l'ivoire

Trivulce, la pyxide de Berlin, les fragments de coffret du British Museum ; elle est adultérée par la seconde dans des œuvres comme le trône de Ravenne ; étouffée dans d'autres, comme le diptyque de Murano. Le combat qu'elles se livrent est surtout sensible à Byzance, où le cérémonial de cour et d'église — entendez l'étroite union de l'art officiel et de l'art religieux — vint d'ailleurs contribuer à un développement particulier : dans les diptypes byzantins, on peut remarquer d'une part, les habitudes communes à Rome et à la Grèce en ce qui concerne le choix des sujets et la traduction des épisodes ; d'autre part, des méthodes d'exécution et des interprétations de types libérées du souvenir antique. Plus tard, après un tassement d'idées et de conceptions qui dura plusieurs siècles, alors que les métiers avaient eu le temps de déchoir et de récupérer leur ancien honneur, la dynastie macédonienne ayant succédé aux empereurs iconoclastes, naquit le style byzantin définitif, non plus restreint celui-là aux ateliers de la cité impériale, mais qui s'imposa à tout l'Orient, celui que la renaissance du x siècle fit éclore avec une vigueur merveilleuse et dont la beauté toujours imbue des anciens souvenirs de la Grèce, du long travail d'élaboration accompli sous les premiers empereurs chrétiens, s'affirme dans des chefs-d'œuvre comme l'ivoire Harbaville d'Amiens (pl. XLVIII, 2) et le diptyque de Romanos et d'Eudoxie.



1. Coffret byzantin. — 2. Triptyque Harbaville, Amiens.

CHAPITRE XV

LES ARTS DÉCORATIFS EN ORIENT (SUITE)

Peintures et mosaïques d'Orient. Les fresques d'El-Bagaouat. Mosaïques de Saint-Georges à Salonique. Fresques de Baouit (VIe siècle). Les miniatures. L'*Iliade* de la Bibliothèque ambrosienne et le *Virgile* du Vatican. Le *Calendrier* de 354. Le *Dioscoride* de Vienne. La *Topographie de Cosmas Indicopleustès*. La *Genèse* de Vienne. La Bible de Cotton. Le Rouleau de Josué. Octateuques. Psautiers. Évangéliaires. Évangéliaire de Rossano. Évangéliaire de Rabula. Tissus. Orfèvrerie et émaillerie.

FRESQUES. MOSAIQUES. — De même que les ivoires, les fresques et mosaïques chrétiennes de l'Orient sont pleines, au début, de la fantaisie des décorations murales et des tableaux exécutés en Égypte sous le règne des Ptolémées.

Mieux qu'à Rome, où un besoin d'ordre et de symétrie régit très tôt tout l'art décoratif, en Orient se conserva l'esprit de fidélité aux compositions un peu décousues, mais si riches de vie et d'imagination, auxquelles le nom d'Alexandrie reste attaché. Comparativement aux peintures des catacombes romaines, la fresque du cimetière de Karmouz se distingue par la variété de l'invention, la souplesse du dessin. A une époque plus récente, vers la fin du IVe siècle, la décoration d'une coupole de chapelle à El-Bagaouat, dans la grande oasis, atteste encore un attachement invincible au style pittoresque et conventionnel. Point d'encadrements réguliers, de bordures géométriques : les scènes bibliques qui

constituent l'objet de toutes ces représentations se juxtaposent sur le fond blanc, au gré d'un libre esprit décoratif. Du sommet de la coupole, où l'on peignit un vase en forme de tour, tombent, comme une longue chevelure, des ceps chargés de grappes que becquètent des volées d'oiseaux [1]. C'était là le charme perpétué d'Alexandrie.

Cependant, dès cette époque, l'architecture exerçait sur la décoration une influence régulatrice. Une autre coupole d'El-Bagaouat montre des rinceaux et des branches de laurier déployés en cercles autour desquels des personnifications alexandrines, la Prière, la Justice, se mêlent aux scènes bibliques. Les arcades et les nefs n'étaient ornées que d'ornements végétaux et de motifs géométriques. « Ainsi, dit M. Millet, on voit en un même lieu la décoration libre et souple, inspirée par la tradition hellénistique, céder la place aux zones concentriques, aux processions sévères et monotones, aux figures de grandeur naturelle ou de proportions colossales, alignées sur un seul plan, sans fond ni accessoires, en un mot au style monumental. »

Cercles concentriques sur les parois des coupoles, frises et panneaux rectangulaires le long des nefs, tout cela provenait des lois de rythme et de symétrie imposées par l'édifice à la décoration. Mais bien d'autres causes contribuèrent encore à la transformation du style pittoresque, à partir du milieu du IVe siècle. La peinture d'histoire remplaça généralement les compositions symboliques, et par peinture d'histoire il ne faut pas entendre seulement les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, mais encore les images des martyrs et de leurs supplices, les portraits des empereurs et la représen-

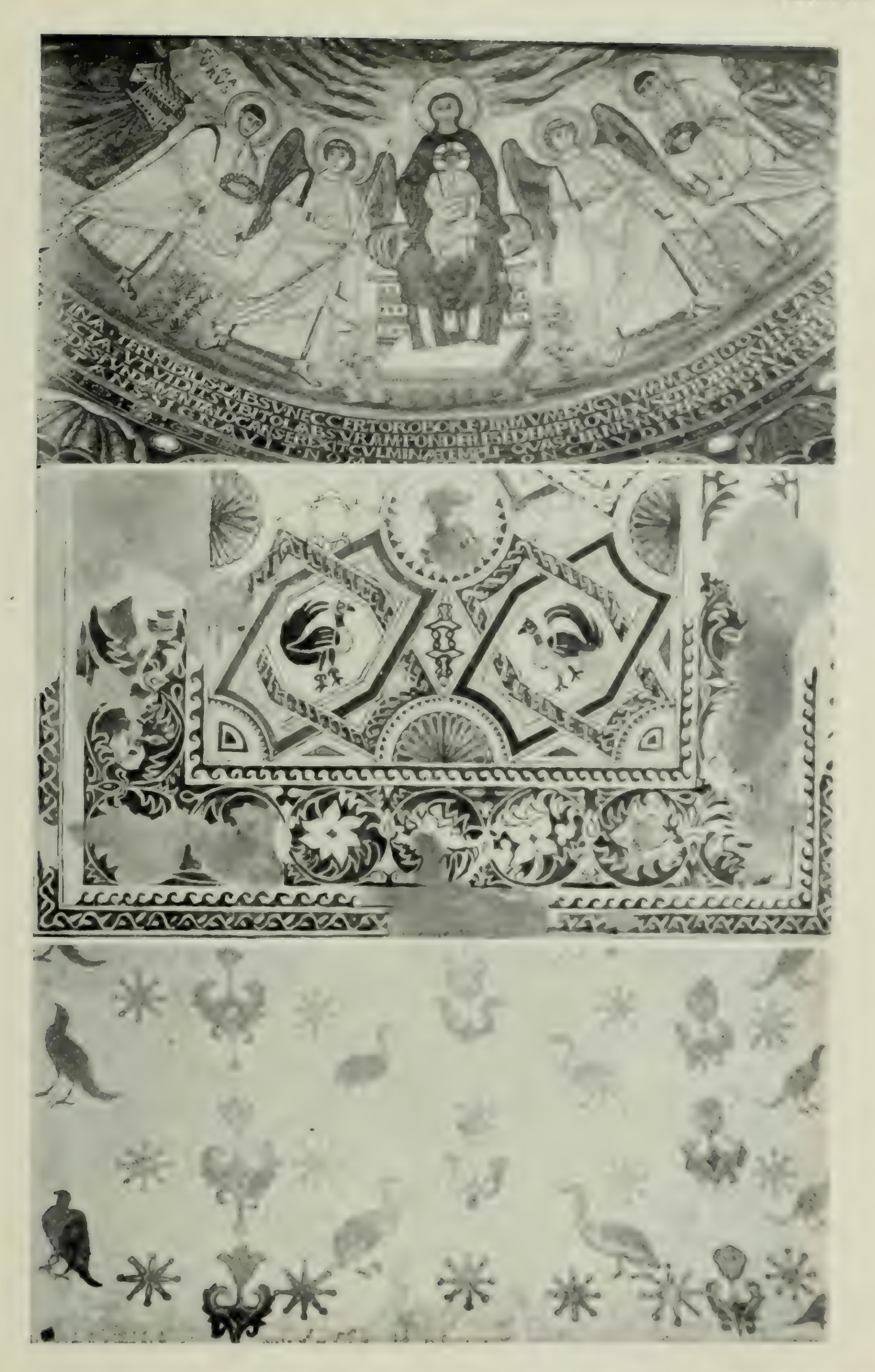
1. Leclercq, *Dictionnaire* (Cabrol), II, 1, article *Bagaouat*.

tation de leurs exploits. L'Orient, à ce point de vue, fut bien plus docile que Rome aux exemples de l'art officiel et l'on vit tôt le faste des costumes et la majesté cérémonieuse combattre la beauté naturelle des types helléniques. Les scènes de genre et les tableaux de nature qui avaient paru propres, pendant une partie du IV[e] siècle, à décorer les églises sans heurter la foi ni égarer la piété, les jardins et les chasses que certains Pères préféraient, en raison de leur absence de signification (*cf.* pl. XLIX, 3), à des peintures religieuses susceptibles d'être superstitieusement honorées, ne tinrent pas contre la prédilection des fidèles pour les histoires de piété. Et ce fut une autre source de fantaisie qui se trouva tarie. L'Église, d'ailleurs, comprenant tout le parti qu'elle pouvait tirer des images pour l'enseignement de la doctrine et l'accroissement de la piété populaire, développa le goût des représentations pieuses. Elle sut même y enfermer les éléments d'un nouveau symbolisme, non plus eschatologique et moral au premier chef, comme aux catacombes, mais didactique avant tout, pénétré de principes, voire même de subtilités théologiques. L'ornement, à son tour, perdit sa spontanéité première. Rinceaux et guirlandes furent stylisés. Et quand on voulut enrichir le trésor des motifs ornementaux, on fit des emprunts aux formes d'architecture qui semblaient convenir à ce dessein par définition, et au mobilier d'église à qui on ne tarda pas à donner une valeur symbolique. Nous trouverons des témoignages de ces transformations dans les mosaïques de Ravenne, si heureusement conservées; mais il était bon d'établir, dès maintenant, à quelles causes était due cette décoration des églises d'Orient, hiératique dans la figure humaine, stylisée dans l'ornement, mais solennelle, majes-

tueuse et, par là, très propre à s'harmoniser avec l'impassible rigidité des édifices.

Le style monumental était à peu près élaboré, à la fin du v[e] siècle, dans les mosaïques de Saint-Georges de Salonique. Toute une zone de la coupole était remplie par des architectures de palais irréels, splendides et légers, dont les décorations murales d'Alexandrie et de Pompéi avaient pu suggérer la forme, mais dont l'Orient, certes, avait inventé la parure, c'est-à-dire les colonnes resplendissantes de pierreries, les baies cintrées aux rideaux de pourpre, les coupoles aux calottes quadrillées, les corniches d'azur et d'émeraude. Un édicule octogone à l'intérieur duquel est suspendue une lampe se trouve au centre de la composition (LECLERCQ, *Manuel*, II, fig. 222) ; on ne peut voir là autre chose que le parvis de la Jérusalem céleste; deux saints sont là, debout, faisant le geste des orantes.

Le règne de Justinien ne fit que rendre plus marqués les caractères du style monumental. Il n'y a peut-être que l'art chrétien de la Haute-Égypte, l'art copte, qui se soit nettement souvenu, au VI[e] siècle, des prestiges alexandrins et des sujets familiers aux premières églises. A Baouit, M. Clédat a récemment découvert des fresques merveilleuses de fraîcheur et de vérité naturelle. On y remarque, à titre d'ornement, des animaux parmi des fleurs : animaux et fleurs sont vivants. Certaine chapelle est décorée de représentations de chasse; des bordures de médaillons rappellent et les portraits hellénistiques du Fayoum et ceux que nous avons signalés dans le tombeau de Palmyre. Que si David apparaît comme échanson, c'est au milieu d'un paysage aimable et sous les traits d'un éphèbe gracieux. Tandis que le Christ est baptisé dans le Jourdain, le fleuve est personnifié par



1. Mosaïque de la Basilique de Parenzo. — 2. Pavement de Jérusalem. — 3. Mosaïque à Saint-Georges de Salonique. (Phot. Hautes Etudes, Millet.)



MINIATURES : 1. Virgile du Vatican. — 2. Cosmas du Vatican.
3. Rouleau de Josué au Vatican. (Phot. Hautes Études, Millet.)

un jeune homme; un canard étonné est représenté sur la rive... La stylisation se manifeste en certaines scènes, comme la Vierge-Mère au milieu des saints, le Christ trônant. Mais, d'une façon générale, cet art est indépendant et se souvient de ses origines [1].

Or, dans le même temps, on décorait, sous l'empire de l'art officiel, Sainte-Sophie, de Constantinople, Sainte-Sophie et Saint-Démétrius, de Salonique (DIEHL, fig. 91 et suiv.), la basilique de Parenzo, en Istrie (pl. XLIX, 1) : ces œuvres possédaient déjà tous les traits généraux du style byzantin, que bientôt nous retrouverons à Ravenne.

La guerre des images au VIIIe siècle entrava le développement de l'art religieux en Orient. Ce ne fut qu'un temps de repos. Sous les dynasties des Macédoniens et des Comnènes, la peinture et la mosaïque refleurirent dans les églises.

Toutefois, que pouvait-on attendre d'un art qui n'attestait son progrès qu'en restreignant toujours davantage sa liberté ? La décoration des églises accentua encore son obéissance aux lois d'architecture : ce lui fut l'occasion d'un renouveau de gloire, et c'est alors que les principes du style monumental furent poussés à leur summum de rigueur. De là une indéniable solennité, une grande magnificence, mais la décoration ne sut point se renouveler, et d'une fidélité qui dégénéra un jour en servilité grossière, elle mourut.

MINIATURES. Il serait difficile d'exagérer l'influence de l'architecture sur les arts du dessin, à partir de Constantin. Tout le grand art en fut tributaire, et en cela résida, comme

[1] LECLERCQ, *Dictionnaire* (CABROL), article *Baouit*.

nous venons de le voir, le secret de sa grandeur et de sa décadence. Les arts mineurs eux-mêmes commencent leur évolution dans l'indépendance des édifices et bientôt subissent la contagion du style monumental. Rappelons-nous les ivoires. Il n'est peut-être que la miniature dont on puisse dire qu'elle ait défendu avec succès sa liberté; non qu'elle soit restée indemne de toute contamination architectonique, ce qui eût été d'ailleurs un appauvrissement volontaire, mais parce qu'on la vit toujours conserver une prédilection foncière pour le style pittoresque. A ce point de vue, elle est grecque plutôt qu'orientale. Elle procède des décorateurs alexandrins, toujours amusés par le spectacle de la vie dans la nature, plutôt que des artistes asiatiques, portés à sacrifier la nature au style. Sa tâche était variée comme les textes mêmes qu'elle avait à traduire en images. Ni l'Église ni la cour ne lui imposaient des règles trop rigides; car si elle enseignait les fidèles, comme la peinture murale et la mosaïque, sa mission était de raconter de belles histoires, non d'exposer des dogmes; et les princes ne pouvaient guère compter qu'elle pût accroître aux yeux de la foule, ainsi qu'une grande décoration d'église, le prestige impérial. Elle se développa donc de soi, peut-on dire, en dehors de toute contrainte, vouée, entre tous les arts, à populariser dans la société nouvelle les types et les procédés de composition de l'art hellénistique.

Il y eut des manuscrits liturgiques dès avant la paix de l'Église. Étaient-ils décorés de miniatures? C'est peu probable. Mais ceux-là l'étaient sans doute que Constantin commanda au nombre de cinquante à l'historien Eusèbe, pour en faire présent aux églises dépouillées pendant les persécutions.

Les plus anciens manuscrits à miniatures que nous possédions sont l'*Homère* de la Bibliothèque ambrosienne, à Milan, et le *Virgile* du Vatican (pl. L,1), œuvres du IVe siècle. Le dernier, dans ses meilleures pages, montre des couleurs délicates, aux tons clairs harmonieusement mariés. Les compositions en sont pauvres, le dessin mou et laborieux, mais les gestes sont vrais, les attitudes gardent toute leur noblesse. Le décorateur du manuscrit de Milan dessine mieux ; il est plus hardi. Il met plus de mouvement dans ses figures, plus de variété dans ses compositions (VENTURI, I, fig. 126). De part et d'autre, si l'exécution est médiocre, on sent présent le souvenir des fresques décoratives et des tableaux de l'époque hellénistique.

Tel est aussi le caractère du *Calendrier* de 354, connu par trois copies (Bruxelles, Vienne, Rome), faites au XVIIIe siècle, d'après deux originaux effacés. Sur le frontispice, des divinités astronomiques et des allégories accompagnent les portraits de Constantin II et Constance en costume officiel. Plus loin, les Mois, figurés avec leurs symboles, des animaux, des fruits, des légumes, ont fourni le thème de petits tableaux de genre. Et tout ceci mérite d'être noté ; car c'est par là que l'antiquité alexandrine se perpétue à travers les siècles chrétiens.

Les personnifications de pays et de villes y étaient fréquentes, ce qui est un autre trait particulier de l'art antique depuis les exemples hellénistiques de la fin du IVe siècle avant Jésus-Christ. Elles se développent, ces personnifications et allégories, se multiplient, au VIe siècle, dans le *Dioscoride* [1] de

1. Dioscoride, un médecin, vivait au Ier siècle et faisait partie de l'école d'Alexandrie.

Vienne, exécuté en 524 pour la princesse Julia Anicia. Citons un exemple d'après M. Millet. En frontispice, « la princesse Julienne, escortée par deux jeunes filles, la Magnanimité et la Réflexion, reçoit des mains d'un petit génie ailé, le Désir de la sagesse créatrice, un livre ouvert, tandis qu'une autre jeune fille allégorique se prosterne à ses pieds en signe de reconnaissance » (MILLET, fig. 113).

Ainsi la décoration des livres profanes, pendant les premiers siècles du christianisme, se rattachait étroitement à la peinture, aux fresques et aux tableaux décoratifs qui, du IIe siècle avant Jésus-Christ au IIe siècle après, firent la gloire des maisons riches dans les villes grecques d'Orient, à Pompéi, à Rome. Elle en était l'héritière et en reflétait encore les caractères principaux. Jusqu'en plein moyen âge, cette tradition se survécut dans les manuscrits profanes.

Mais il nous tarde de montrer les miniaturistes commentant par leurs images des sujets chrétiens.

Mi-profanes, mi-religieuses, comme le manuscrit lui-même, sont celles de la *Topographie de Cosmas Indicopleustès*. Cosmas, Alexandrin, géographe et voyageur, d'où son surnom, vivait au milieu du VIe siècle. Dans son ouvrage, qui nous a été conservé par trois manuscrits à miniatures (Vatican, VIIe siècle ; Florence, Xe et XIe siècles), il est parlé de la géographie de Ptolémée, de la topographie des lieux saints, de l'histoire et de la philosophie du christianisme. Même variété dans l'illustration. La géographie y est représentée par des personnifications allégoriques. L'histoire y oppose les scènes des deux Testaments, selon la méthode symbolique que les docteurs d'Alexandrie, Clément et Origène, avaient instituée. Un théologien avait certainement inspiré le premier illustrateur de l'ouvrage. Quant à

l'art dont témoignent ses miniatures, il est hésitant et comme troublé par des influences contradictoires. Nous y reconnaissons la tradition hellénistique dans des personnifications telles que les Vents, le Jourdain, le Soleil, la Mort, et l'influence byzantine dans des figures royales comme le Christ (pl. L, 2), Melchisédech, des suites de personnages symétriquement rangés. C'est l'iconographie des catacombes avec un sentiment non périmé du pittoresque, mais aussi des compositions ayant reçu la marque des stylisations monumentales.

Le *Physiologus*, conservé dans un manuscrit du XI[e] siècle à l'École évangélique de Smyrne, remonte par son illustration primitive à la même époque et au même pays que le *Cosmas*. Il contient une histoire naturelle et symbolique des animaux, que nous citons surtout, parce qu'elle est la source d'où procèdent les bestiaires du moyen âge occidental.

A proprement parler, les vrais manuscrits religieux sont les Bibles, Évangéliaires et Psautiers dans lesquels il était moins d'érudition, de symboles, d'allégories, mais plus d'histoires édifiantes et, par conséquent, d'intérêt dramatique.

La *Genèse* de Vienne est le premier de cette série ; non pas un original, mais une copie assez tardive (VI[e] siècle) faite sur plusieurs bibles anciennes à l'illustration différente, d'où son défaut d'unité artistique. Il compte encore vingt-quatre feuillets portant chacun une miniature, des Protoplastes à la mort de Jacob.

Sa parenté avec l'*Iliade* de l'Ambrosienne est certaine, par conséquent aussi, avec la tradition antique. Mais quelle chute profonde ! Que l'art grec, d'Alexandrie, de Rome, toujours présent, apparaît là diminué, trahi ! On en jugera par la Rencontre de Rebecca et d'Éliézer (pl. LI, 1). Une colon-

nade traversant la campagne et embellissant le paysage, une nymphe couchée, le torse nu: voilà à quoi se réduisent les réminiscences antiques. Bien plus intéressante est la vivacité d'action dans la scène du puits, composée sans l'aide des traditions du passé. La jeune fille penche le vase aux lèvres du voyageur qui boit avec avidité, les genoux ployés, tandis que les chameaux se pressent vers le puits, impatients, eux aussi, d'apaiser leur soif. Il y a là de la noblesse, du charme et une naïve émotion.

M. Wickhoff eut tort de considérer la *Genèse* de Vienne comme une œuvre romaine par son ascendance; ce ne sont pas les peintures des cimetières occidentaux qu'elle rappelle, mais les fresques trop rares découvertes dans ceux d'Alexandrie.

La Bible provenant de la bibliothèque de Robert Cotton, au Musée britannique, a un caractère byzantin assez accentué.

Au Vatican, se trouve le *Rouleau de Josué*, remontant au ve-vi^e^ siècle. Il a encore près de 11 mètres de long, bien qu'il y manque le commencement et la fin. Les exploits de Josué se déroulent au bas des pages, comme une épopée guerrière, en une frise continue faisant penser à une suite de bas-reliefs le long d'un édifice : le volumen obligeait le miniaturiste à prendre ce parti. Le texte est de beaucoup postérieur aux images et celles-ci ne semblent être que la reproduction assez malhabile d'un original plus ancien. Le dessin, mauvais, ne s'appuie d'aucune science de l'anatomie, d'aucune observation de la vie vraie. Ni muscles, ni ossature, proportions allongées à l'excès, modelé peu marqué, perspective irrationnelle : de tout cela on peut tirer au moins une conclusion, c'est que le décorateur premier du manuscrit, imitant des fresques,



MINIATURES : 1. Genèse de Vienne : Rebecca et Eliezer (Wickhoff).
2. Évangile de Rossano : Saint Marc (Munoz).

n'avait guère le sentiment de la solidité si particulière aux figures antiques. Nous avons déjà remarqué ce fléchissement particulier du dessin dans les miniatures chrétiennes du VIe siècle. D'un autre côté, les physionomies réduites à un petit nombre de types, les mouvements collectifs réglés par la symétrie, ce qui n'empêcha pas de traduire l'action avec une certaine puissance de vie et d'expression : voilà qui est fait pour donner à cette œuvre une singulière originalité. On a pu dire, à cause du caractère essentiellement graphique des figures, que le *Rouleau de Josué* procède de manuscrits semblables à l'*Iliade* de Milan. Des allégories nombreuses et non sans grâce y attestent l'influence hellénistique.

Parmi tous les livres liturgiques, les psautiers sont ceux qui gardèrent le plus fidèlement le souvenir des nobles figures et des beautés pittoresques de l'art alexandrin. Les plus anciens ont disparu. Mais n'est-il pas admirable qu'au Xe siècle, dans une œuvre comme le psautier de Paris, la tradition dont nous venons de parler soit encore vivace, au point que nous y retrouvions intacte toute la grâce de l'hellénisme? Six miniatures en pleine page illustrent la vie de David; d'autres, le psaume 50, le psaume 77, les Odes. Considérez Isaïe en prière, David jouant de la harpe (MILLET, fig. 123, 124). Les visages ont quelque rudesse byzantine, mais les gestes et attitudes sont classiques, les expressions ferventes. Les allégories sont toutes gracieuses ; les attributs sont antiques; le paysage s'inspire des églogues et des pastorales. On peut dire qu'en ces tableaux, le pittoresque garde tout le charme de la nature ; la beauté de l'homme est aimée, l'esprit de Théocrite est plus puissant que l'esprit des prophètes.

Le manuscrit de Paris est le type le plus remarquable

des psautiers où les miniatures occupent toute la page ; le psautier Chludov, à Moscou, représente les psautiers dont l'illustration, plus tardive, est placée en marge.

De la série des évangéliaires, la petite ville de Rossano, en Calabre, possède l'exemplaire le plus intéressant, mutilé, remanié, mais qui, avec ses cent et quatre-vingt-huit feuillets de parchemin pourpré, ses onciales d'argent et d'or, constitue encore un monument d'une valeur inestimable. Les miniatures, réunies en tête de l'évangéliaire, comprennent deux frontispices, quarante figures de prophètes, treize scènes bibliques : miracles, paraboles, épisodes de la Passion.

Un caractère monumental très accusé, voilà ce qui distingue les miniatures de l'Évangile de Rossano, les figures ayant une tendance à se juxtaposer en frise et le décor pittoresque étant presque toujours écarté (pl. LII). Les types ont quelque chose de sculptural ; les compositions sont équilibrées en groupes solides et sobres, comme si l'artiste avait voulu transposer dans ses images le caractère imposant des fresques ou des mosaïques. On a comparé certaines de ces miniatures, la Cène notamment, à des représentations semblables de Saint-Apollinaire le Neuf : l'analogie saute aux yeux.

N'oublions pas d'appeler l'attention sur une figure d'évangéliste, saint Marc, qui écrit sous la dictée d'une femme drapée (pl. LI, 2) : cette femme drapée est une allégorie par laquelle subsiste le souvenir d'Alexandrie ; quant à l'évangéliste écrivant, la tête penchée, tendant l'oreille, c'est une figure qui deviendra classique, pour ainsi dire, dans les évangiles médiévaux. Notons aussi que les canons d'Eusèbe, c'est-à-dire le tableau des concordances de passages parallèles, relevés dans les quatre évangiles par Eusèbe, ne

devaient pas manquer au manuscrit avant sa mutilation. La Bibliothèque nationale de Paris conserve les fragments d'un évangéliaire provenant de Sinope et proche parent du manuscrit de Rossano. Tous deux, selon M. Strzygowski, auraient été exécutés en Asie-Mineure.

Un autre évangéliaire daté et d'origine sûre est celui de la Bibliothèque laurentienne de Florence. Il fut écrit en 586 par le moine Rabula, au monastère de Saint-Jean de Zagba, en Mésopotamie : c'est le plus précieux monument que nous possédions des arts du dessin en Syrie, peu après le règne de Justinien. En frontispice, les figures d'Eusèbe et d'Ammonius d'Alexandrie; puis, les canons, disposés en colonnes dans des cadres architectoniques et entourés de petites miniatures; enfin, sept grandes compositions à pleine page, la Crucifixion, la Résurrection, l'Ascension, l'Élection de Mathias, la Pentecôte, la Vierge debout avec l'Enfant, le Christ assis entre deux évêques et deux moines : telle est la riche illustration du manuscrit de Florence.

Elle se souvient de la décoration grecque. Les colonnes et frontons qui forment le cadre des canons d'Eusèbe, les fleurs, les oiseaux qui les entourent (pl. LIII, 1 et 2) ont leurs prototypes dans les fresques d'Alexandrie et de Pompéi. La Syrie n'a fait qu'associer ces éléments d'une façon nouvelle et ajouter à l'ornementation quelques motifs locaux, tels que les chapiteaux à figures, les ciboires coniques, la croix placée sur le sommet ou inscrite dans un cercle au tympan des arcades [1]. Une libre fantaisie d'Orient avait transformé la physionomie des créations grecques, en ajoutant de l'étrange à ce qu'elles avaient d'aimable, en

1. MILLET, *op. cit.*, p. 129.

traduisant suivant un idéal étranger les monuments, les figures, les éléments décoratifs qu'elle avait appris à imiter. Là se trouve l'originalité des miniatures de Florence. Au surplus, les compositions en pleine page sont bien différentes : ce sont, ainsi qu'on peut le prouver par l'étude de la crucifixion et de ses origines, des réductions des mosaïques représentant les principaux épisodes de la Passion, dans les églises de Palestine.

On ne saurait guère exagérer l'importance des évangéliaires dans la miniature primitive. Le manuscrit de Rabula, à la tête du groupe oriental, s'apparente aux évangiles de Mardin (Bibliothèque nationale) et d'Etschmiadzin, en Arménie (copie du xe siècle). Celui de Rossano, empreint de caractères byzantins, est le plus considérable d'une série grecque où se rangent des exemplaires précieux de Paris et de Berlin. Il faut noter, enfin, l'influence grande que la miniature syrienne exerça sur les enlumineurs irlandais, anglo-saxons et, par eux, sur les ateliers carolingiens. Cette influence se manifeste surtout dans la reproduction des canons d'Eusèbe.

On le voit, quelque sujet que nous abordions, le sens de son développement nous ramène toujours à considérer le bassin oriental de la Méditerranée comme la vraie patrie des nouvelles disciplines. Supposez que les œuvres chrétiennes des six premiers siècles soient toutes parvenues jusqu'à nous : les villes d'Égypte, de Syrie, d'Asie-Mineure et Constantinople, leur vraie fille adoptive, ressusciteraient à nos yeux avec une auréole de gloire incomparable, avec une richesse de production et une originalité d'art si grandes que Rome, malgré son passé antique et son activité chrétienne, pâlirait dans leur rayonnement.

L'art de la miniature, proscrit pendant la tourmente ico-



MINIATURES : Évangile de Rossano : 1. Le jugement de Pilate. 2. Le Christ donnant la communion aux apôtres. En dessous : Moïse, David, Salomon. (Munoz.)

noclaste, refleurit, comme la mosaïque, au début du second âge byzantin [1].

Tissus. De tout temps, l'Orient et plus particulièrement l'Égypte, la Syrie, la Perse avaient fourni au monde romain ses étoffes de luxe. Il continua d'en être ainsi après l'avènement du christianisme. Les ateliers de tissage orientaux furent même plus occupés que jamais, car le faste des grands crût en même temps que celui des empereurs; les cérémonies liturgiques et la décoration des basiliques exigèrent des vêtements, rideaux, tapis et tentures aussi nombreux que riches.

Toutes ces étoffes étaient ornées de motifs de décoration et de figures. Mais tandis qu'originairement, les ornements étaient obtenus par la teinture, on découvrit, dès avant le IVe siècle sans doute, le moyen de tisser les motifs et figures dans l'étoffe avec des fils de laine et celui de brocher sur le fond. De là, la multiplication des tissus historiés. Ou bien leur décoration se composait de motifs traditionnels, paysages, animaux, scènes de chasse, ou bien les tisserands puisaient dans le répertoire usuel des récits évangéliques. Vêtements et tentures se ressemblaient. Car, d'une part, le clergé ne laissait pas d'accueillir sur les parois d'églises des représentations qui choquaient un peu par leur caractère indifférent, mais qui avaient du moins le mérite de ne pas égarer la piété des simples, et, d'autre part, une coquetterie colorée de dévotion, surtout chez les femmes, aimait à embellir les tuniques de figures et récits évangéliques. De l'un et de l'autre usage, principalement de ce dernier, beaucoup de Pères s'indignaient. A la fin du IVe siècle, Astérius d'Ama-

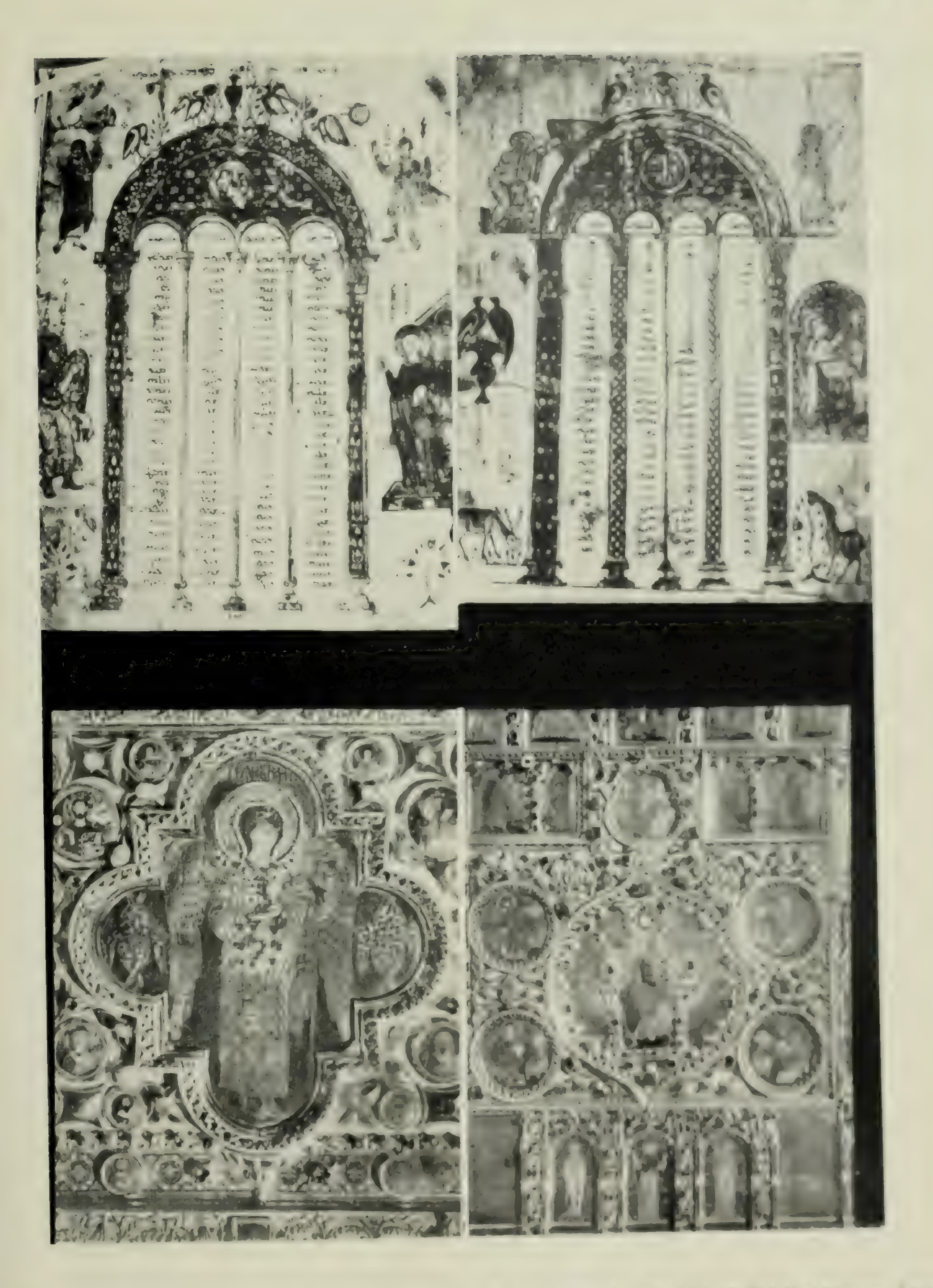
1. Voir Millet, p. 232.

sée tourne en dérision ces « murs peints ambulants » que sont les manteaux des matrones. « Je vous conjure, s'écrie-t-il, de porter Jésus-Christ et sa doctrine dans votre cœur, et non de le peindre sur vos vêtements. »

Des tissus ont été retrouvés en grand nombre dans les tombeaux de la Haute-Égypte (Akhmin-Panopolis, Antinoé) ; ils sont généralement de toile aux ornements de laine. Les scènes évangéliques n'y apparaissent que rarement, ce qui s'explique, puisque nous n'avons là que des vêtements funéraires. Il n'en est guère qui puissent remonter plus haut que le milieu du IVe siècle. A partir du VIe, le caractère classique des ornements et figures se transforme. Toute représentation est stylisée dans des lignes géométriques aux angles nombreux (polygonie). Les tissus ressortissent alors à l'art copte, qui est propre à l'Égypte et marque la dernière étape de l'art chrétien primitif en ce pays.

La Perse et la Syrie (Damas) rivalisaient avec l'Égypte dans l'industrie textile et s'étaient fait une spécialité commerciale des étoffes de soie. C'est de la Perse que Byzance apprit, sous Justinien, les secrets de cette fabrication. Le ver à soie fut cultivé sur l'initiative même de l'Empereur. Des ateliers de tissage furent établis à Constantinople. Ainsi la ville impériale se substitua aux cités d'Orient et popularisa, dans son intérêt, le goût des belles soies historiées. En même temps, elle faisait siens les thèmes ordinaires de la décoration des étoffes orientales.

Sur un tissu de la cathédrale de Sens, un personnage repousse des deux mains des lions dressés devant lui ; sur un autre, conservé à Saint-Ambroise, de Milan (VENTURI, I, fig. 352), des chasseurs au galop achèvent à coups de flèches un lion agonisant. Le tissu de Maestricht, retrouvé dans la



1 et 2. Miniatures de l'Évangile de Rabula, Bibliothèque Laurentiennne (phot. Hautes Études, Millet). — 3 et 4. Détails de la Pala d'Oro à Venise (phot. Naya).

châsse de saint Servais, montre les Dioscures (REUSENS, I, fig. 257), celui d'Aix-la-Chapelle, un quadrige (VENTURI, I, fig. 351) : ces deux derniers sujets sûrement grecs, tandis que les précédents indiquaient leur origine perse (art sassanide). Les ouvriers byzantins se servaient des uns et des autres pour décorer leurs étoffes.

Nous ne possédons pas de pièces antérieures à Justinien : celles que nous avons citées remontent aux VIIe-VIIIe siècles.

ORFÈVRERIE ET ÉMAILLERIE. On ne saurait nier que l'esprit de liberté et de vie qui animait tout l'art hellénistique ne se soit lamentablement amoindri dans l'art byzantin. C'est ainsi que les pièces d'orfèvrerie exécutées dans l'Empire d'Orient du VIe au XIIe siècle jurent avec celles que nous avons décrites en parlant de l'art chrétien primitif en Occident : l'influence du style monumental et le code de l'art officiel ont tari la spontanéité, la fantaisie. Les artistes consacrent tous leurs efforts à faire des œuvres somptueuses au moyen de procédés savants.

Nous ne connaissons rien des œuvres byzantines du Ve siècle, citées en grand nombre par le *Liber pontificalis*, rien des cadeaux magnifiques faits par Justin Ier au pape Hormidas, vers 519-523, et qui comprenaient des vases d'or et d'argent, des évangéliaires, des calices. Mais la célèbre *Crux Vaticana* (VENTURI, I, fig. 454), attribuée au règne de Justin II, nous permet de juger l'orfèvrerie byzantine au VIe siècle : le relief est déchu, la beauté des œuvres réside surtout dans leur richesse de pierreries. Nous regrettons moins, dès lors, de ne pas posséder les éclatantes merveilles dont Justinien avait doté Sainte-Sophie.

L'art du repoussé ne cessa pas cependant d'être pratiqué

jusqu'au XIIe siècle. Il fait l'honneur des ampoules de Monza[1] qui contenaient de l'huile des sanctuaires palestiniens et que Grégoire le Grand envoya de Rome vers 600; il est souvent remarquable aussi sur les boucliers et médaillons exécutés pour les empereurs et consuls [2]. Aussi bien, l'émaillerie tôt adoptée par les ateliers byzantins ne tarda pas à restreindre son importance.

Dès le VIe siècle, les orfèvres de Constantinople connaissaient sans doute l'art de transformer en pâtes certains oxydes minéraux mélangés au plomb et au borax et de les fixer sur l'or par la fusion. Une croix du trésor de Monza porte une Crucifixion en dessin gravé, rehaussé de nielle. D'un autre côté, la verroterie sertie en alvéoles était depuis longtemps un travail de pratique courante, commun aux Barbares et aux Orientaux : les Byzantins subordonnèrent ce dernier procédé à celui de l'émaillerie, bien plus artistique.

Un dessin dont les traits gravés étaient remplis d'émail, voilà quelle fut probablement la première application de l'art nouveau au VIe siècle, notamment dans le fameux autel de Sainte-Sophie. On ne tarda pas à user de procédés plus hardis. Le premier, qui consiste à fouiller d'abord le métal et à remplir les creux de pâtes vitrifiables, qui réserve, par conséquent, une partie de la surface métallique pour contribuer à la polychromie définitive, est dit d'émail *champlevé* ou en *taille d'épargne*. Il ne fut jamais chez les Byzantins que d'un usage restreint, car il avait le défaut de ne pouvoir être utilisé sur de minces feuilles d'or et, si on l'employait sur une tablette épaisse, celui d'occasionner un déchet considérable du précieux métal.

1. CABROL, *Dictionnaire*, I, 2, fig. 457-465.
2. VENTURI, I, fig. 437-441.

On adopta donc plutôt un second procédé, celui de l'émail *cloisonné*, qui consistait à répartir les émaux dans des cellules soudées sur le fond des feuilles d'or. Suivant le projet d'avance établi, le corps des motifs se détachait en couleur, les contours et les traits intérieurs étaient marqués en surface par la tranche supérieure des cellules. Cloisonnés ou champlevés, avec leur belle coloration, les émaux byzantins atteignirent parfois à la richesse de la peinture décorative

La gamme des couleurs, primitivement limitée au blanc, au bleu, au lilas, au rouge et au pourpre, s'enrichit merveilleusement de tons et de nuances. Au Xe et au XIe siècle, elle constituait une palette polychrome aux teintes les plus variées.

On n'en finirait pas de citer tous les objets dus à l'émaillerie byzantine du VIe au XIIe siècle. Les croix, les calices, les couronnes, les icones abondent dans les trésors de nos cathédrales et dans nos musées. Il nous faut au moins mentionner la *Pala d'Oro*, de Venise (pl. LIII, 3 et 4), tableau d'autel commandé par le doge Pier Orseolo en 976-978 et remanié plusieurs fois depuis. Nous en reproduisons deux fragments, comme exemples de ce que produisirent ensemble l'habileté du métier, l'amour de la somptuosité et l'absence de goût. Les reliefs sont très beaux, mais chargent à l'excès les espaces libres; les émaux sont d'une qualité incomparable : on regrette seulement qu'ils ne s'allient pas à un dessin plus correct. Quant aux gemmes et verroteries, en tables, en cabochons, elles ne font qu'attester un luxe quelque peu barbare. Bien différent est le *Paliotto*, de Milan, œuvre occidentale du IXe siècle, que nous retrouverons un peu plus loin.

Pour l'instant, il convient d'achever le tableau de l'art

chrétien d'Orient en commentant les œuvres qu'il fit éclore dans une ville qui fut, peut-on dire, la rivale en gloire de Rome et de Constantinople : Ravenne.

BIBLIOGRAPHIE. — Sur l'ornement sculpté et la façon dont les motifs et techniques d'Orient vinrent altérer les traditions hellénistiques : STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*, p. 147; ID., *Mschatta* (*Jahrbuch der kœnigl. preuss. Sammlungen*, 1904) : influences de la Perse par l'intermédiaire de la Syrie; ID., *Koptische Kunst*, dans *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, Vienne, 1904 : influences égyptiennes. Voir aussi du même auteur : *Antiochenische kunst* (*Oriens Christianus*, 1902), et *Schicksale des Hellenismus*, *op. cit.*

Evolution du chapiteau et décoration : Ch. DIEHL, *Manuel*, p. 128.

Sur la sculpture proprement dite : STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*, p. 65 : étude sur des sculptures d'Egypte, les sarcophages de sainte Hélène et de sainte Constance; ID., *Die altbyzantinische Plastik der Bluetezeit* (*Byzantinische Zeitschrift*, 1892); AINALOF, *Fondements hellénistiques de l'art byzantin*, Pétersbourg, 1900 (russe) : cet ouvage est un de ceux qui ont le plus contribué à la nouvelle orientation des recherches sur l'art chrétien primitif en Orient; il est surtout précieux pour l'étude des miniatures. Sur la peinture et la sculpture primitives en Orient, on consultera toujours avec fruit l'ouvrage de BAYET, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient, avant la querelle des Iconoclastes*, Paris, 1879.

Sculptures de Baouit : CLEDAT, *Le Monastère et la nécropole de Baouit*, Caire, 1904-1906. Les œuvres que nous avons citées sont reproduites et étudiées d'après Clédat dans STRZYGOWSKI, *Koptische Kunst*, et LECLERCQ, *Dictionnaire* (Cabrol), article *Baouit*.

Porte de Sainte-Sabine : WIEGAND, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina*, Trèves, 1900.

Ivoires : L'ouvrage qui contient l'exposé le plus complet relatif aux ivoires chrétiens primitifs et qui reflète le mieux les idées opposées aux théories d'Aïnalof et Strzygowski est celui de G. STUHLFAUTH, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, Fribourg et Leipzig, 1896. Il est réfuté implicitement par le livre de M. STRZYGOWSKI, *Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria*, Vienne, 1902. C'est en tenant compte de ces débats récents qu'il faut consulter l'ouvrage, toujours précieux pour ses planches et gravures, de MOLINIER, *Histoire des arts appliqués à l'industrie*, t. I (Ivoires) in-fol., Paris, 1896 et, à plus forte raison, celui de LABARTE, *Histoire générale des arts industriels*, I, in-4°, Paris, 1872.

Les recueils et catalogues d'ivoires les plus importants sont : WESTWOOD, ***A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South-Kensington Museum***, in-8º, Londres, 1876; GRAEVEN, *Fruehchristliche und mittelalterliche* ***Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung*** : I (Angleterre), Rome 1898; II (Italie), Rome, 1900 : photographies et notices; KANZLER, ***Gli avori dei Musei profano e sacro della bibliotheca Vaticana*** (45 planches, 100 ivoires), Rome, 1903; ***Beschreibung der Bildwerke der christl. Epoche*** (Musée de Berlin), 2te Abtheil., *Elfenbeinbilder*, fol., Berlin, 1902 (45 planches).

Un grand nombre d'ivoires chrétiens primitifs sont reproduits dans VENTURI, *Storia*, I.

Sur les peintures de la catacombe de Karmouz, voir bon résumé du sujet et bibliographie dans LECLERCQ, *Dictionnaire* (CABROL), article *Alexandrie*.

Peintures d'El-Bagaouat : W. DE BOCK, ***Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Egypte chrétienne***, Pétersbourg, 1901. Cet ouvrage a été résumé par C.-M. KAUFMANN, ***Ein altchristliches Pompeij in der libyschen Wueste***, in 8º, Mayence, 1902.

Peintures de Baouit : CLEDAT, *op. cit.*, LECLERCQ, *loc. cit.*

Mosaïques : BAYET, *Recherches, op. cit.*; AINALOF, ***Mosaïques du IVe et du Ve siècle***, Pétersbourg, 1895. DIEHL, *Justinien*, Paris, 1902; DIEHL et LETOURNEAU, *les Mosaïques de Sainte-Sophie de Salonique*, Paris, 1907. Voir aussi les excellents chapitres consacrés à la mosaïque dans les manuels de G. Millet et de Ch. Diehl. Sur les miniatures : AINALOF, ***Fondements hellénistiques, op. cit.***, CERIANI et RATTI, *Homeri Iliadis pictae fragmenta*, Milan, 1904 (100 fr.); de NOLHAC, *Le Virgile du Vatican*, Paris, 1897; STRZYGOWSKI, *Die Kalenderbilder des Chronographs vom Jahre 354*, Berlin, 1888; DIEZ, *Die Miniaturen des Wiener Dioskurides* (Byz. Denkm. III), Vienne, 1903; PREMERSTEIN, WESSELY et MANTUANI, *De codicis Dioscuridei Aniciae Julianae Vindobonensis, historia, forma, scriptura, picturis*, Leyde, 1906; STORNAJOLO, *Le miniature della Topographia cristiana di Cosma Indicopleuste* (Collection des *Codices Vaticani*), Milan, 1908, (120 fr.); STRZYGOWSKI, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus*, Leipzig, 1899; HARTEL et WICKHOFF, *Die Wiener Genesis*, Vienne, 1895. *Il rotulo di Giosuè* (*Codices Vaticani*, v), Milan, 1907 (160 fr.); TIKKANEN, ***Die Psalter-Illustration im Mittelalter***, Helsingfors, 1895; OMONT, ***Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VIe au XIe siècle***, Paris, 1902; KONDAKOF, ***Miniatures d'un psautier grec du IXe siècle de la collection Chludov à Moscou***, Moscou, 1878 (russe); HASELOFF, *Codex purpureus rossanensis*. Berlin, Leipzig, 1898; A. MUÑOZ, *Il codice purpureo di Rossano* (on trouvera aussi dans cet ouvrage la

reproduction et un commentaire des fragments de Sinope); STRZYGOWSKI, *Das Etschmiadzin Evangeliar* (Byzant. Denkm. I), Vienne, 1891.

M. Strzygowski a voulu démontrer que, jusqu'au XVe siècle, les influences de l'Orient avaient gardé leur indépendance, malgré Byzance : *Die Miniaturen des serbischen Psalters in München*, Vienne, 1906. Cf. résumé de BREHIER, *Orient ou Byzance* (*Revue archéol.*, 1907, II, p. 136) et réfutation de G. MILLET, *Byzance et non l'Orient* (*Revue archéol.*, 1908, I, p. 171).

Un certain nombre de miniatures d'époque primitive (Virgile, Josué, notamment) sont reproduites dans BEISSEL, *Vaticanische Miniaturen*, Fribourg, 1893. Pour la reproduction des miniatures de l'Evangile de Rabula, voir VENTURI, *Storia*, I, ouvrage dont l'illustration, pour tout ce qui regarde les miniatures, est précieuse. Citons aussi les manuels de Millet et de Ch. Diehl.

Sur les tissus : STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*, p. 90 (étoffes monochromes d'Egypte à représentations bibliques); FORRER, *Die Graeber und textile Funde von Achmin-Panopolis*, Strasbourg, 1891; GERSPACH, *Les Tapisseries coptes*, Paris, 1890; FORRER, *Roemische und byzantinische Seidentextilien*, Strasbourg, 1891; GAYET, *L'Art copte*, Paris, 1902; LESSING, *Die Gewebesammlung des K. Kunstgewerbe-Museum*, Berlin, 1900 et suiv.; MIGEON, *Les Arts du tissu*, Paris, 1909. Sur les étoffes trouvées dans les tombeaux d'Antinoé : *L'Exploration des nécropoles gréco-byzantines d'Antinoé* (*Annales du Musée Guimet*, t. XXX). Sur les tissus byzantins, LESSING, *loc. cit.*; Mme Errera, *Catalogue d'étoffes anciennes et modernes, au Musée du Cinquantenaire*, Bruxelles, 1907; MIGEON, *Essai de classement des tissus de soie décorés sassanides et byzantins* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1908, 2). Une belle collection de ces tissus est publiée en couleurs dans CAHIER et MARTIN, *Mélanges d'archéologie*, 1re série, t. II et III, Paris, 1853. Sur toute la question des tissus orientaux, voir l'excellent résumé de Diehl, p. 78 et suiv., p. 247 et suiv., p. 600 et suiv.

Emaillerie. Orfèvrerie : MOLINIER, *op. cit.*, t. IV (*Orfèvrerie*), Paris, 1901; KONDAKOF, *Histoire et monuments des émaux byzantins*, Francfort, 1892; LINAS, *Les Origines de l'Orfèvrerie cloisonnée*, Paris, 1877. Sur une croix émaillée qui remonterait au Ve-VIe siècle : LAUER, *Le Trésor du Sancta Sanctorum à Rome* (Monuments Piot, XV). Disques et boucliers : VENTURI, *Storia*, I, p. 546 : exposé du sujet et bibliographie. Ampoules de Monza : AINALOF, *op. cit.* BARBIER DE MONTAULT, *Le Trésor de la basilique royale de Monza* (*Bull. monumental*, 1883); LECLERCQ, *Dictionnaire* (CABROL) article *Ampoules*. Pala d'Oro, KONDAKOF, p. 126.

CHAPITRE XVI

RAVENNE

Histoire de Ravenne. Les derniers empereurs. Théodoric. Les Grecs. Les monuments. Le mausolée de Galla Placidia. Le baptistère des Orthodoxes. Les basiliques ravennates, Saint-Apollinaire le Neuf et Saint Apollinaire in Classe. Évolution de la mosaïque. Saint-Vital. Ses caractères et son origine. Les mosaïques de Saint-Vital et l'art byzantin. La sculpture ravennate. Chapiteaux et sarcophages.

Histoire. Ravenne vivait depuis longtemps d'une existence obscure lorsque l'empereur Auguste, l'ayant dotée d'un port *(portus Classis)*, elle devint en même temps une station navale importante et un centre de commerce entre l'Orient et l'Italie. Mais le port s'ensablait. La ville aurait vite été déchue si les événements qui suivirent le partage de l'Empire entre les fils de Théodose ne l'avaient appelée à jouer un rôle de premier plan. Honorius, craignant pour sa sécurité à Rome, y transporta sa résidence en 402. Après sa mort (424), sa sœur Galla Placidia vint également s'y établir. Captive d'Alaric lors de la prise de Rome (410), épouse humiliée du Vandale Athaulf (414), puis remariée à Constantius, général de son frère associé au trône, veuve et bannie à Constantinople avec ses enfants, Valentinien et Honoria, elle venait après une vie si tourmentée exercer la régence de l'Empire d'Occident, au nom de son fils. Elle résida à Ravenne jusqu'à sa mort (450), et la jeune capitale

crût et s'embellit sous son administration intelligente. La conquête barbare n'entrava point son essor.

Théodoric s'en empara de vive force, en 493, détrônant Odoacre, et y fonda le royaume des Ostrogoths. Depuis près d'un siècle, le lustre de Ravenne n'avait cessé de grandir; églises et palais s'y étaient multipliés. Tandis que Rome, découronnée, penchait vers son déclin, que Constantinople était loin encore de son apogée, Ravenne, ville commerçante et riche, capitale neuve, brillait des rayons de l'Occident, des rayons de l'Orient et de sa propre lumière. La dynastie ostrogothique (Théodoric, 493-526, Amalasonthe, sa fille, 526-535; Théodat, 534-536; Vitigès, 536-540) a laissé des témoignages non douteux de tout ce qu'elle fit pour la beauté de Ravenne. Et l'art leur dut beaucoup, à ces Barbares, qui ne pouvaient prétendre, sans doute, échapper à l'influence de Constantinople et de Rome, mais qui apportaient, pour contribuer au progrès, un désir passionné de s'élever au-dessus de leurs origines.

On sait enfin comment les empereurs de Byzance, après avoir favorisé les invasions barbares en Occident et la fondation même du royaume de Théodoric, revendiquèrent l'Italie comme partie intégrante de l'héritage de Théodose. Ce n'est pas ici le lieu de raconter les exploits de Bélisaire et l'histoire de la domination byzantine en Italie. Ravenne, résidence de l'exarque, le représentant des empereurs, atteignit au summum de sa splendeur. Si ses monuments n'avaient pas l'ampleur de ceux de Constantinople, ils en avaient toute la magnificence intérieure. La décoration en mosaïque de ses églises était d'une beauté inégalable. Saint-Vital fut peut-être la plus originale des églises d'Occident, son architecte ayant pris pour modèles les églises octogonales de

1. Mausolée de Galla Placidia à Ravenne — 2. Mosaïque du bon Pasteur, Mausolée de Galla Placidia (phot. Ricci).

l'Asie-Mineure. Les ateliers industriels de Ravenne le cédaient sans doute à ceux des vieilles cités grecques ou de Constantinople, mais dans certains produits, comme les sarcophages, ils furent créateurs. D'autre part, il n'était pas de merveilles d'ivoire ou d'or que le commerce, la richesse, le luxe des cours ne fissent affluer de l'Orient jusqu'aux rivages de l'Adriatique.

Ravenne transmit aux Lombards, quand Astolphe eut chassé le dernier exarque (752), un riche patrimoine de beauté et d'expérience. Son influence rayonna sur le monde carolingien : elle fut, avec Rome, l'interprète de l'antiquité pour les Barbares d'Occident.

Monuments. On pourrait s'attendre, d'après l'exposé qui précède, à rencontrer dans les édifices de Ravenne un développement de l'architecture caractérisé successivement par les influences de Rome, des Goths et des Byzantins. Mais il ne faut pas oublier combien, depuis Constantin, les traditions rivales de Rome, de la Grèce et de l'Orient se confondaient dans les œuvres d'art. On risquerait donc de s'égarer en appliquant avec trop de rigueur la chronologie des régimes politiques à l'évolution continue des formes architecturales, surtout dans une région que sa situation géographique et l'histoire prédestinaient à tirer son originalité de diverses imitations. Autre chose est de noter la suite chronologique des édifices en remarquant, à mesure qu'elles apparaissent, soit les influences du dehors, soit les particularités locales.

Nous ne citerons que pour mémoire la basilique fondée, dit-on, par saint Ours *(basilica Ursiana)*, lequel mourut en 396. Il n'en reste que des vestiges insignifiants sous l'ac-

tuelle cathédrale, construite au XVIIIe siècle. Les églises de Saint-André le Majeur, de Saint-Pierre in Classe, antérieures à 450, ont disparu; disparues aussi, ou peu s'en faut, les basiliques de Saint-Jean l'Évangéliste, de la Sainte-Croix, qui étaient voisines du palais impérial. Sainte-Agathe et Saint-Pierre le Majeur — cette dernière église devenue Saint-François — sont complètement transformées. La chapelle de Saint-Pierre Chrysologue, au palais archiépiscopal, n'a plus sa décoration primitive en mosaïques; vingt colonnes à Sainte-Agathe, vingt-deux à Saint-François, voilà ce qui reste, en somme, de toute une série de basiliques élevées à Ravenne dans la première moitié du ve siècle. Des textes nous décrivent la décoration intérieure de certaines de ces églises : ce sont là des témoignages précieux, mais insuffisants.

MAUSOLÉE DE GALLA PLACIDIA. Le temps n'a pas tout détruit. Dans l'ancien quartier du palais impérial, reste debout le célèbre mausolée, que Galla Placidia, selon la tradition, aurait fait élever pour elle-même et où son corps aurait été enseveli. L'impératrice mourut à Rome. On ne saurait dire si la tradition est véridique; mais on peut affirmer que la décoration du mausolée date du milieu du ve siècle.

L'édifice est construit sur le plan d'une croix latine. Quatre nefs, dont les voûtes en berceau sont soutenues par des murs pleins, s'ouvrent sur un carré central et leurs arcades, à cet endroit, supportent le tambour qui couronne l'édifice. Ce tambour est surmonté d'une coupole à pendentifs dissimulée dans le bâti extérieur. Il n'est pas de plan plus simple, plus logique; aucun ne convient mieux à une



Intérieur de San Giovanni in Fonte, à Ravenne (phot. Ricci

chapelle funéraire. Si nous rappelons ici que, dès le milieu du IIIe siècle, nous en avons rencontré un tout semblable dans le tombeau païen de Palmyre, nous aurons par le fait indiqué de quelle région les architectes de Ravenne en avaient reçu le modèle. M. Strzygowski signalait la même disposition à Utchayak (Galatie). Nul doute que nous n'ayons à Ravenne, dès le milieu du ve siècle, une imitation de ces formes orientales.

Toute la construction est en briques. La coupole n'était pas, comme à Sainte-Sophie, faite en deux parties, calotte supérieure et pendentifs, mais d'une seule venue, depuis son sommet jusqu'à l'angle inférieur des écoinçons, comme à Cassaba et à Myre. Détail particulier : cette coupole n'est pas faite de briques, mais de longs tubes (1 mètre) en terre cuite emboîtés les uns dans les autres et noyés dans du ciment. Faut-il le dire? Ce procédé, connu déjà des Romains, était, en quelque sorte, un aveu d'impuissance, mais il était commode et garantissait la solidité de la coupole.

Ainsi donc, un plan originaire d'Orient, des procédés de construction locaux, tels sont les caractères du plus ancien des édifices de Ravenne que nous ayons conservés. Par les fenêtres rectangulaires percées dans les lunettes des quatre nefs et les pans du tambour, une lumière adoucie pénètre dans l'édifice, éclairant le marbre rose des soubassements et le bleu sombre qui est la couleur de fond dans les mosaïques.

Celles-ci couvrent toutes les surfaces supérieures : les lunettes, le tambour, les voûtes; et ce revêtement total, illuminé ou rayonnant doucement, paré d'ornements gracieux ou animé de figures vivantes, est bien ce qu'on peut rêver de plus somptueux et aussi de plus délicat.

Les berceaux sont décorés de corolles ouvertes aux pétales

blancs ou dorés, de petits globes d'or, d'étoiles d'azur, de cercles dessinés par des points, des trèfles, et montrant au milieu des étoiles blanches. L'un d'eux est paré de rinceaux entourant le monogramme du Christ sous lequel deux saints sont debout. Le blanc et l'or s'enlèvent harmonieusement sur la profondeur bleue, comme les astres sur la voûte céleste. De fait, la coupole représente un ciel plein d'étoiles, au milieu desquelles brille la croix. Aux quatre coins, sont les figures symboliques des Évangélistes. Plus bas, sur les pans du tambour, des apôtres, deux par deux, acclament le signe de la Rédemption. Dans les lunettes du fond des nefs, ce sont de véritables compositions figurées : cerfs affrontés entourés de rinceaux et allant se désaltérer à la source symbolique du bonheur céleste; saint Laurent courant à son martyre; enfin, la célèbre représentation du bon Pasteur, assis parmi ses brebis (pl. LIV).

Sous le ciel bleu, c'est un mont aux pentes verdoyantes, à la cime rocheuse, un paysage où l'art composa la nature, des bancs de pierre taillés en gradins au milieu desquels croissent les buissons et se rangent les brebis. Au centre, le Pasteur, ainsi qu'un roi sur son trône parmi sa cour, est assis. La croix, près de lui, est dressée et l'un de ses bras, levé, se suspend à la hampe, de la même façon qu'en des statues et reliefs antiques on voyait les dieux et les princes s'appuyer au sceptre. Et tandis que son regard rêveur se perd au loin, il flatte de la main une brebis qui tend affectueusement sa tête vers lui. Le nimbe l'auréole; son corps est enveloppé de la toge et du manteau, ce qui est d'un roi, mais la figure imberbe et la longue chevelure, la physionomie pleine de gravité et le regard légèrement mélancolique transforment son caractère: le bon Pasteur est majestueux et doux.



Voûte du Baptistère de San-Giovanni in Fonte, à Ravenne (phot. Ricci).



Vue intérieure de Saint Vital, à Ravenne. — Saint Apollinaire le Neuf, à Ravenne. (Phot. Ricci.)

Rome ne connaissait plus, au ve siècle, ce type de grandeur et de suavité. Elle avait perdu la notion d'un dessin si aisé, d'une attitude si noble, d'une composition si harmonieuse. Il faudrait remonter aux catacombes pour trouver unies à ce point les grâces de la nature et la beauté des types. Encore y chercherait-on en vain un sens aussi complet du pittoresque, une prédilection aussi sincère pour ce qui est aimable et jeune. Ne songez pas non plus aux Byzantins et à l'art officiel de Constantinople. Le souffle qui anime le bon Pasteur du mausolée ravennate vient en droite ligne de la Méditerranée orientale; c'est le même à qui nous devons les Christs du sarcophage de Psamatia et de la pyxide de Berlin : il apporte le parfum d'Alexandrie.

Nous hésitons à placer le bon Pasteur sur la même ligne que les autres mosaïques du mausolée de Galla Placidia. Celles-ci se ressentent déjà des procédés desséchants mis en honneur à la cour de Constantinople. Elles sont atteintes du style monumental, tandis que le bon Pasteur vit encore de la libre fantaisie hellénistique.

Aussi bien, c'en est le dernier témoignage. Nous allons voir s'accuser peu à peu, à Ravenne, l'influence de l'Empire d'Orient.

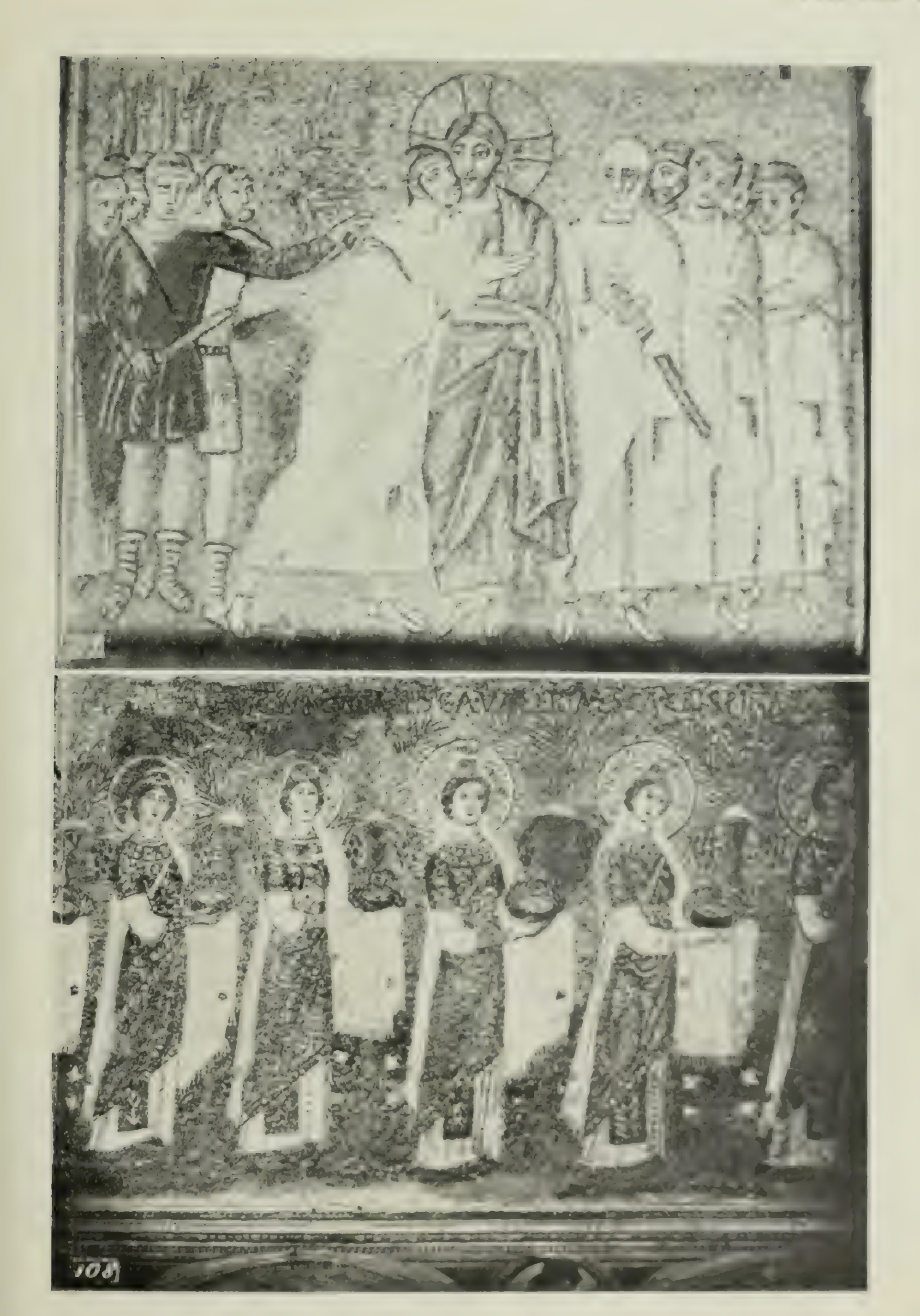
Baptistère des Orthodoxes. L'impératrice n'était pas encore morte, probablement, quand fut commencée la construction du baptistère de San-Giovanni in Fonte, dit des Orthodoxes depuis, pour le distinguer du baptistère un peu plus tardif de la communauté arienne. Il porte, en effet, à l'intérieur, sous l'une des arcades basses, le monogramme de l'évêque Néon, qui occupa le trône épiscopal de 449 à 452; mais le travail considérable de la décoration

intérieure ne semble avoir été achevé qu'assez longtemps après.

Le mausolée succédait-il, comme on l'a dit, à une piscine thermale? Cela est possible. En tout cas, les murs à l'extérieur, avec leur décoration d'arcatures géminées, indiquent bien le ve-vi^e^ siècle. A l'intérieur, les huit pans se reproduisent, décorés d'arcades aveugles avec des fenêtres rectangulaires au second étage. La coupole à pendentifs est toute semblable à celle du mausolée de Galla Placidia, faite d'une pièce et construite au moyen de chapelets de vases en terre cuite et de ciment. Quant à la décoration, elle est de mosaïques à l'étage inférieur et sur toute la superficie de la coupole; en stuc à l'étage intermédiaire (pl. LV).

Rien n'égale une telle magnificence. On a tout dit sur les merveilleux rinceaux vert et or qui s'enlèvent entre les arcades basses sur un fond bleu sombre, enveloppant de leurs volutes fantastiques des médaillons de saints ou de prophètes. La meilleure tradition du rinceau romain, tel qu'il fleurit d'Auguste à Trajan, s'était là conservée, sinon dans sa fraîcheur, au moins dans sa richesse. Il n'est rien de plus romain aussi que les fausses niches et arcades en stuc du second étage. Une légère teinte rose adoucissait les fonds, et les saints dans la blancheur de leurs reliefs s'enlevaient vigoureusement sur le rouge accusé des niches. Polychromie délicate, contrastes savamment établis, aspect aérien du décor : on sent que l'esprit des compositions pompéiennes anime toujours l'imagination des artistes... Romaines étaient encore les belles touffes d'acanthe qui ornent les pendentifs et s'érigent, comme des candélabres, jusque dans la première zone de la coupole.

Ici se montre un décor étrange (pl. LVI). Chacun des pan-



Mosaïques de Saint Apollinaire le Neuf : 1. Le Baiser de Judas. 2. Cortège de saintes. (Phot. Ricci.)

neaux que les tiges végétales découpent dans la zone étroite renferme une sorte de triptyque monumental, composé d'une exèdre au centre et de deux portiques latéraux. Tantôt, au fond de l'exèdre, c'est un trône somptueux constellé de pierreries, couvert d'étoffes d'or et de pourpre; une croix resplendit sur son haut dossier d'or; un diadème est posé sur son siège; le ciel s'entr'ouvre au-dessus de lui; sous les portiques latéraux on reconnaît des balustrades d'autel enfermant des arbres d'or qui paraissent s'incliner vers le trône. Tantôt, suivant une disposition qui alterne dans les panneaux avec la première, le centre du triptyque est occupé par un autel aux colonnettes d'or portant le Livre de l'Évangile ouvert; à gauche et à droite, ce sont des trônes ressemblant cette fois à des chaises curules, derrière lesquelles est figurée une niche dont la coquille est comme le ciel ouvert. Et, dans les deux cas, tout brille, tout éclate des splendeurs de l'or, de la pourpre et de l'azur. Nul doute que l'artiste n'ait représenté là l'abside et, en raccourci, les nefs d'une basilique de type ancien. Mais n'a-t-il eu aucune intention symbolique? Les trônes ne sont-ils pas ceux des saints et du Christ lui-même? Ne sont-ce pas, le diadème de l'un, les couronnes des autres? Et cette basilique étincelante, n'est-ce pas une figure de la Jérusalem céleste ? Pour qui connaît la tendance symbolique des décorations ravennates, une telle opinion n'a rien d'invraisemblable.

Au-dessus des autels et des trônes, voici les apôtres. D'un même geste, ils présentent au Christ, sur leurs mains couvertes respectueusement des pans de leurs manteaux, les couronnes qu'ils ont méritées. Des tiges d'acanthe les séparent; les rideaux du palais céleste tombent en festons sur leurs têtes. C'est la cour du Seigneur. Le style officiel de

Byzance a commencé — qui ne le verrait? — à modeler leurs attitudes, leurs gestes, leurs physionomies. Cependant, les corps ont un mouvement vrai qu'ils communiquent aux draperies; les physionomies n'ont rien d'inerte. Nous sommes au moment où les traditions de la Grèce et de Rome luttent désespérément contre la puissance toujours plus grande du byzantinisme.

Tout au sommet de la coupole, Jean baptise le Christ dans les eaux du Jourdain (pl. LVI), lequel est figuré allégoriquement par un vieillard barbu, attentif à la scène qui se passe sous ses yeux. Cette dernière figure est bien antique. Pour les autres, les restaurations ont rendu tout jugement impossible. Elles semblent se rattacher à la tradition romaine, aux apôtres représentés sur l'arc triomphal de Saint-Paul hors les murs, par exemple, plutôt qu'aux types déjà formés de l'art byzantin.

Les mosaïques du baptistère des Ariens (Sainte-Marie in Cosmedin) ne sont autre chose qu'une imitation assez maladroite de celles de San-Giovanni in Fonte. Elles nous amènent en pleine période ostrogothique.

La Basilique de Saint-Apollinaire le Neuf. Théodoric n'avait d'autre idéal politique que celui de soutenir, à force de sagesse et de fermeté, l'édifice ébranlé du double Empire. Il était indépendant en fait, il pouvait tout; mais il n'en continua pas moins de se considérer comme le délégué du maître suprême résidant à Constantinople. On aurait dit que ce Barbare ne tenait point son droit de son épée, mais de la permission de l'empereur. Il entra en Italie pour régner, mais le front baissé, respectueux de cette antique civilisation à laquelle, d'avance, il soumettait les énergies barbares.

Jamais il ne songea à fonder un nouvel ordre de choses sur la coutume germanique. Son ambition était de voir perpétuées sous son sceptre les mœurs de l'Italie et les institutions impériales. Il adopta le droit romain, les formes traditionnelles de l'administration. Rien ne fut changé sinon le souverain, qui fut aussi puissant et résolu qu'il était auparavant incapable et débile. Les Romains applaudirent ; quant aux Barbares, séduits aussi bien que leur chef par le prestige incomparable du pays conquis, ils mirent toute leur bonne volonté à faire oublier l'humilité de leur origine ; ils s'efforcèrent au rôle de patriciens.

A vrai dire, les Goths ne représentaient pas une nation. Leur race, ils la jugeaient assez heureuse si ses destinées se confondaient avec celles du peuple romain. Comment eussent-ils estimé à leur prix ses foncières qualités? Ce qu'il y avait d'original en eux subsista, peut-on dire, en dépit d'eux, mais avec quel amoindrissement !

Au point de vue artistique, Théodoric apportait avec lui, à Ravenne, une admiration sans réserve pour les monuments qu'il avait contemplés pendant un long séjour à Constantinople. Il était tout dévoué à l'embellissement de Ravenne. Nous savons qu'il se fit construite un palais, dont rien, malheureusement, n'a subsisté. Comme il était arien, ainsi que les Goths, il dut procurer des églises à cette confession chrétienne, les catholiques ayant naturellement les leurs, qu'il se fût fait scrupule de leur enlever. Ainsi furent construits le baptistère dont nous avons fait mention plus haut, Sainte-Agathe des Goths, disparue, l'église du Saint-Esprit, transformée au XVI[e] siècle, et la fameuse basilique de Saint-Martin au ciel d'or, devenue, quand les catholiques en prirent possession, Saint-Apollinaire le neuf.

Les basiliques ravennates prirent leurs caractères définitifs sous Théodoric. A l'intérieur, les colonnes supportent les murs par le moyen d'arcades, non d'une architrave; elles sont surhaussées de l'imposte que nous avons rencontrée à Sainte-Sophie de Constantinople et dont l'origine, avons-nous dit, doit être cherchée en Orient. A l'extérieur, on notera, comme dans le baptistère des orthodoxes, les bandeaux et les arcatures décorant la maçonnerie, et ces traits si nettement orientaux : les absides polygonales, les entrées ménagées sur les longs côtés de la basilique, les tours carrées cantonnant la façade (Saint-Apollinaire in Classe). Les tours rondes, non carrées, comme à Rome, qui s'élèvent à côté des églises ravennates et contribuent tant à leur physionomie expressive, ne remontent qu'au VIIIe-IXe siècle. D'une façon générale, le plan des basiliques à Ravenne était donc le même qu'à Rome (pl. LVII, 2).

C'est dans la décoration en mosaïque, une fois de plus, que Ravenne va témoigner de son éclectisme et, particulièrement, de sa prédilection pour les formes d'art orientales ou byzantines.

Du ciel d'or, c'est-à-dire de l'abside éclatante, de Saint-Apollinaire le neuf, rien ne reste, cette partie de l'église ayant été totalement transformée; mais le revêtement de la nef centrale, quoique altéré en certains endroits par les restaurations modernes, produit un effet incomparable.

Les mosaïques sont réparties en trois bandeaux superposés. Les plus anciennes, contemporaines de Théodoric, occupent le bandeau supérieur, formant un cycle de vingt-six scènes empruntées au Nouveau Testament, à la prédication et à la Passion du Christ. Elles sont séparées les unes des autres par des figures de saints. Bien que de dimensions



1. Mosaïque de Saint-Apollinaire le Neuf : Le Christ trônant. 2. Mosaïque de Saint-Apollinaire in Classe. — 3. Mosaïque de Saint-Apollinaire le Neuf : le Palais de Théodoric (Phot. Ricci.)

restreintes et placées haut, elles frappent par la vigueur de leurs traits, la sobriété de leur composition; bien que sommaires au point de vue narratif, elles sont vivantes, ce qui tient à la belle disposition des groupes, à l'accent des physionomies, à la spontanéité des gestes.

Nulle trace de détails pittoresques. Des couleurs sans gaieté, quoique harmonieuses, des corps sans solidité anatomique, un dessin qui ne vise plus qu'à la vérité d'ensemble et des types ayant renoncé à la beauté physique, à la grâce : voilà les défauts qui sautent aux yeux et par quoi se manifeste la décadence. Mais voyez les attitudes ! Malgré la pauvreté des visages, étudiez l'expression des sentiments ! Vous discernerez facilement des particularités de caractères et des émotions de l'âme rendues avec sincérité, sinon avec bonheur. Que Judas se conduise en traître; que le Christ soit une victime innocente et résignée : l'artiste a su le montrer avec une simplicité éloquente (pl. LVIII, 1). Pierre s'obstine et porte la main à la poignée de son glaive; ses compagnons, impuissants, se lamentent; les Juifs venus pour arrêter Jésus sont menaçants, ou curieux, ou ricanent. On fait souvent honneur de ces mosaïques à des artistes barbares. Est-ce un hasard, en effet, que tant de vérité dramatique, tant d'émotion intérieure, en même temps que tant de naïveté d'exécution se manifestent au moment précis où Théodoric régnait à Ravenne? Il faut ajouter que la suite des sujets semble bien avoir été empruntêe à un manuscrit à miniatures.

Entre les fenêtres de la nef, sous le bandeau dont nous venons de parler, les panneaux rectangulaires sont décorés de figures de saints, remontant également à la période ostrogothique. Ils diffèrent peu des apôtres de San-Giovanni in Fonte.

Au contraire, les mosaïques du bandeau inférieur sont nettement byzantines. Elles avaient été exécutées, au témoignage du *Liber pontificalis*, sous l'archevêque Agnellus (556-569), alors que l'église du ciel d'or, les Grecs étant maîtres de Ravenne, était passée aux mains de la communauté catholique. Peut-être une ancienne décoration fut-elle remplacée par la mosaïque que nous voyons aujourd'hui. Certains veulent faire remonter à Théodoric les deux représentations se trouvant à gauche et à droite, près de l'entrée : le port de Classis et le palais de Théodoric (pl. LIX, 3). Ce seraient là les amorces d'un cortège jugé hérétique à cause de la présence du roi arien. Agnellus, en remplaçant ce cortège par les figures actuelles, aurait cru purifier l'église nouvellement consacrée à saint Apollinaire et, de plus, plaire aux vainqueurs des Ostrogoths, Ces suppositions sont hasardeuses.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre exécutée sous Agnellus est de celles qui comptent parmi les plus belles. A gauche, une longue rangée de saintes sortant de Classis marchent d'un pas égal vers Marie, assise au loin, encadrée d'anges et tenant l'Enfant sur ses genoux. Elles sont vêtues comme des princesses de Byzance, ces vierges idéales (pl. LVIII, 2) ; elles portent, à la suite des Mages qui déjà se prosternent, leurs couronnes de martyres à la Vierge par excellence. Sur le fond que l'or illumine, à travers la prairie céleste où des fleurs blanches et rouges éclosent au pied des palmiers, elles vont, parées de brocart et de lin, d'or fin et de pierres précieuses. Candides comme des enfants, irréelles et pourtant majestueuses, elles font songer à une immatérielle théorie où les âmes ayant pris pour nos yeux les apparences de la piété, de la pureté, de l'amour, porteraient à un

ineffable Dieu un présent idéal. Ce sont les Panathénées nouvelles.

Tels sont aussi, sur l'autre paroi (pl. LIX,3), les saints se dirigeant vers le trône du Christ, que gardent les anges. Comme les saintes, leurs corps, pour robustes qu'ils paraissent, n'ont ni solidité, ni souplesse; ils sont raides et manquent de modelé; ils incarnent des idées et, à défaut de vie naturelle, ils participent à la secrète, à l'immuable vie de l'édifice. Suivez leurs pas. Laissez entraîner vos regards par le mouvement unanime des attitudes et des gestes : ces saints et ces saintes, en files, font apprécier l'harmonie des surfaces et les intentions des lignes. Et surtout, que votre imagination s'abandonne au rêve solennel conçu par la tradition chrétienne et par l'art du mosaïste : tandis que vos yeux suivront encore le rythme lent de la pompe basilicale, votre esprit, par un enchantement que vous ne soupçonniez pas, vaguera éperdûment dans la lumière éternelle, parmi les palmiers édéniques.

L'art byzantin n'eût-il produit que les cortèges sacrés de Saint-Apollinaire le neuf, qu'il faudrait le proclamer grand. Il s'était surpassé dans le Christ assis entre les anges, impérieux, dominateur (pl. LIX, 1), et la Vierge qui lui faisait face, glorieusement rigide sur son trône. Malheureusement, ces morceaux ont été retravaillés. Justinien et Agnellus avaient leurs images dans les chapelles; la première existe encore.

SAINT-APOLLINAIRE IN CLASSE. Les Byzantins, à Ravenne, n'eurent, pour bien mériter de l'art, qu'à parachever les édifices commencés sous le règne de Théodoric. La basilique de Saint-Apollinaire in Classe fut, en grande partie, construite

entre 535 et 538; Saint-Vital est encore plus ancien (526-534) ; aux artistes de Justinien incomba la seule tâche de décorer l'intérieur des deux édifices, ce qui fut fait entre 547 et 549.

Des mosaïques originales de Saint-Apollinaire in Classe il ne reste guère que le fond de l'abside. Encore subit-il de malheureuses restaurations au VIIe siècle, sous l'évêque Reparatus (672-677). On y voyait la Transfiguration — partie peu remaniée (pl. LIX, 2) — sous les voiles du symbolisme. La croix aujourd'hui remplace le Christ; Moïse et Élie apparaissent encore dans le ciel tandis que Pierre, Jean et Jacques, figurés par trois agneaux, lèvent les yeux. Sous le ciel, c'est une vaste prairie plantée d'arbres et parsemée de fleurs; à l'origine, on voyait à l'avant-plan, au lieu de saint Apollinaire, l'Agneau divin debout sur la montagne de Sion, et c'était par conséquent, le Christ, entre ses apôtres, sortant de Jérusalem et de Bethléem, non comme aujourd'hui, un évêque au milieu de ses ouailles. La décoration de l'arc triomphal est devenue méconnaissable; mais cinq archevêques, entre les fenêtres de l'abside, sont encore du VIe siècle. Les autres mosaïques, à gauche et à droite de l'autel, le Sacrifice de Melchisédech, la Collation des privilèges accordés par Constantin Pogonat, sont du temps de Reparatus et bien inférieures à celles du siècle précédent.

En somme, presque tout le décor de Saint-Apollinaire in Classe est perdu pour nous. Celui de Saint-Vital, au contraire, brille encore de tout son éclat.

SAINT-VITAL. Qu'on ne s'étonne pas de voir commencer sous le règne de Théodoric une église dont le plan s'écarte si fort des traditions occidentales. Ravenne, avons-nous dit, était



Vue intérieure de Saint Vital à Ravenne; au-dessus des arcades, mosaïque représentant Abraham recevant les envoyés célestes, le sacrifice d'Isaac (phot. Alinari).

ouverte, dès cette époque, à toutes les influences de l'Orient, Le noyau de Saint-Vital est constitué par un octogone (fig. 46), sur les côtés duquel viennent s'ouvrir sept hémicycles à tribunes, le huitième côté donnant naissance à un chœur et à l'abside principale qui le suit (pl. LX). Un déambulatoire, ou bas-côté circulaire (pl. LVII, 1), entoure le noyau central et se trouve limité à l'extérieur, par les côtés agrandis de l'octogone. Les hémicycles supportent le tambour, et celui-ci, la coupole, qui disparaît, comme toutes les coupoles de Ravenne, sous les murs extérieurs et le toit. L'abside est accostée de deux sacristies, ainsi qu'il était fréquent aussi dans les basiliques. Le narthex sort de l'axe du chœur. Il était cantonné de tours rondes.

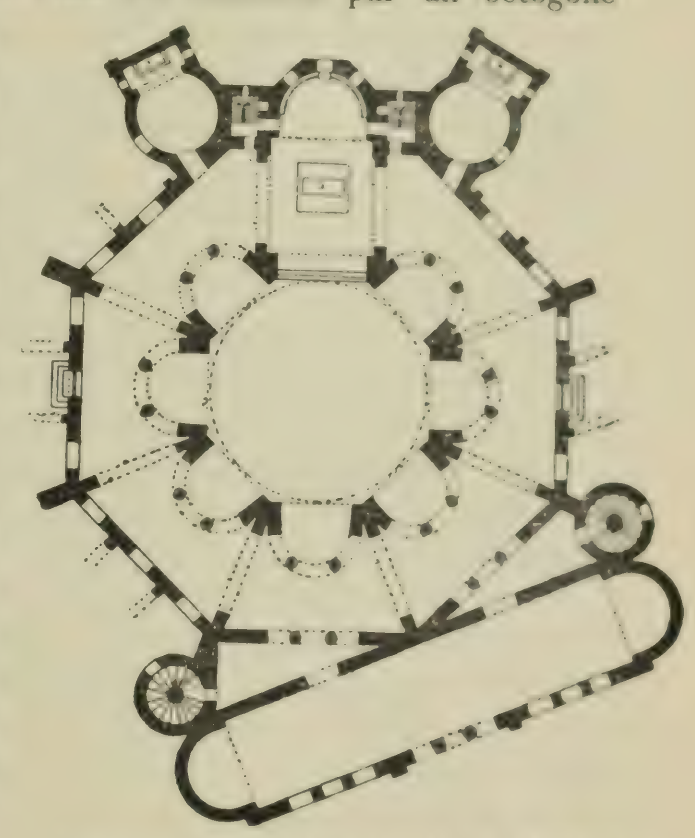


FIG. 46. — PLAN DE SAINT-VITAL DE RAVENNE. (D'après Lemaire.)

L'époque n'est pas encore lointaine où les rapports de ce plan avec celui de Sainte-Sophie de Constantinople, les

églises de Rome et de Salonique, suscitaient les plus vifs débats entre archéologues. En réalité, Saint-Vital est antérieur à Sainte-Sophie. Il fut construit à la même époque que les Saints-Serge et Bacchus, de Constantinople, sur un même plan, le plan développé des églises octogonales d'Antioche, de Nazianze, de Wiranscher. Ici, quatre côtés seulement de l'octogone central donnaient naissance à un hémicycle ; nous avons vu qu'à Saint-Vital, on étendit cette disposition à tous les côtés. « Cette innovation capitale, dit M. Millet, est d'ailleurs bien antérieure à Justinien : saint Grégoire de Nysse, au IVe siècle, nous la montre appliquée dans l'une de ses églises, à laquelle quatre compartiments, saillant dans l'intervalle des quatre niches, donnaient à l'extérieur, comme à l'intérieur, l'aspect d'une croix. Un tel octogone subsiste à Birbinkilissé. »

Saint-Vital, de Ravenne n'a pas la majestueuse unité de Sainte-Sophie de Constantinople, organisée tout entière autour d'un carré central; mais son harmonie n'en est pas moins réelle. Elle ne s'impose pas d'un coup; elle se révèle plutôt par des transitions habiles à la suite, pourrait-on dire, de découvertes successives. Aussi robuste que Sainte-Sophie, elle est peut-être plus vivante, en tous cas plus variée d'aspects. Une féerie de formes et de couleurs animait sa décoration; c'étaient les revêtements de marbre des parties basses, les ornements polychromés des chapiteaux, les reliefs en stuc des voûtes latérales, la profusion des mosaïques dans le chœur et l'abside, enfin le décor architectonique de la coupole.

La majeure partie des mosaïques est intacte. Au fond de l'abside, le Christ règne, assis sur le globe terrestre (PÉRATÉ, fig. 169) ; à ses pieds, les gazons de l'Éden, au-dessus de

ui, le ciel doré et les nuées de pourpre. Deux anges se tiennent debout à sa gauche et à sa droite, présentant l'un saint Vital, à qui le Christ tend la couronne éternelle, l'autre l'évêque Ecclesius, qui fait hommage au Seigneur de la nouvelle église. Pauvre groupement ! pauvre dessin ! dirait-on, si l'artiste avait tâché vraiment d'imiter la vie. Mais tous ses efforts tendirent à meubler, suivant sa forme, la conque absidale et, comme conséquence, à modifier la vie en vue de son adaptation au style monumental. Si la composition est à ce point symétrique, si les personnages sont raides et droits, quelle que soit leur fonction, c'est pour que toutes les figures confondent leur ligne générale avec les lignes rayonnant du sommet de l'abside. Si les corps n'ont ni modelé ni épaisseur, si les physionomies n'expriment en rien des sentiments qui correspondent à la signification des gestes, mais semblent prolonger une immuable contemplation, c'est, en outre, pour donner à ces existences célestes une apparence d'éternité. Le sculpteur qui modela les inoubliables dieux réunis sur la frise du Parthénon n'obéit pas à une pensée différente. D'ailleurs, on a cherché à indiquer le caractère beaucoup plus que les sentiments ; on a sacrifié ce qui est passager, fugitif, à ce qui demeure, la mobilité des émotions à l'essence imperturbable de l'esprit. De là, les types des anges, des saints, du Christ. Celui-ci, qui est fait d'une jeunesse immortelle, remontait aux catacombes, aux Christs des ivoires alexandrins et, par eux, aux jeunes dieux de la Grèce. Saluons-le pour la dernière fois. Il va disparaître, remplacé à jamais par le Basileus impérieux d'Orient.

L'abside bordée d'une zone ornementale (pl. LX) est surmontée du monogramme divin, tenu par deux anges, entre les palmiers et les tours de Jérusalem et de Bethléem. Autour

des fenêtres hautes se déploient des pampres de vigne, issus de corbeilles et de vases.

Deux panneaux célèbres se font face sur les parois qui précèdent la conque absidale : d'une part, Justinien et sa cour, précédés de l'évêque Maximien qu'accompagnent les clercs (pl. LX) ; d'autre part, l'impératrice Théodora sortant de son palais, avec son cortège de dames d'honneur et d'officiers (pl. LXI, 1). Le couple impérial assiste à la consécration de Saint-Vital, y apportant de précieux dons. Ici, l'intention de faire des portraits est manifeste (pl. LXI, 2), encore qu'on ne puisse dire jusqu'à quel point cette intention a été réalisée. De même, apparaît dans les figures secondaires le désir de donner à certaines physionomies un caractère personnel; mais la vraie joie de l'artiste fut de broder les étoffes d'ornements variés, d'accumuler l'or et les pierreries dans les parures. Nulle vie dans la composition, ce qui s'excuse, ou plutôt se comprend, pour des raisons que nous avons déjà signalées; mais, en outre, une sécheresse si rebutante, une rigidité si purement linéaire qu'on a pu comparer les personnages entourant Justinien, et l'empereur lui-même, à des figures plates, métalliques, pendues à un fil le long de la muraille. Ajoutez à cela que la gamme des couleurs s'assombrit à cause de l'abondance des noirs et des verts. Le style monumental se défend ici beaucoup moins bien que dans l'abside rutilante.

Les autres compositions, au-dessus des arcades de la nef, sont surtout intéressantes au point de vue symbolique. D'un côté, c'est un autel sur lequel s'accomplissent les sacrifices d'Abel et de Melchisédech (pl. LXII, 1); la main du Très-Haut apparue dans le ciel les accueille. De l'autre, c'est Abraham prêt à sacrifier Isaac et, dans une scène juxtapo-



MOSAÏQUES DE SAINT-VITAL : 1. Théodora et sa suite assistant à la consécration de l'église. — 2. Tête de Justinien (détail d'un panneau visible, pl. LX). — 3. Tête de Théodora. (Phot. Ricci.)



sée, servant de ses mains les trois envoyés célestes. Ces représentations occupent les tympans des arcades (pl. LX). Au-dessus d'elles, deux anges soutiennent le médaillon enfermant la croix. Dans les écoinçons, Isaïe et Jérémie se font face en même temps que certains épisodes montrant comment Moïse reçut la Loi des mains du Seigneur et la communiqua au peuple des Hébreux (Ibid.). Prophéties et préfigures, l'ancienne Loi présentée comme un symbole de la doctrine chrétienne : tel était le sens de ces représentations. Quant aux pampres de vigne, aux corbeilles de fruits que becquètent les colombes, ce sont d'anciens motifs de la décoration cimétériale qui trouvèrent à Ravenne une faveur toute particulière, tout comme le monogramme sacré, la croix en médaillon et les animaux du jardin céleste, cerfs altérés, paons orgueilleux, agneaux paisibles.

Les mosaïques de Saint-Vital, celles de Saint-Pierre Chrysologue (pl. LXII, 2), chapelle enclavée aujourd'hui dans le palais archiépiscopal, marquent un apogée. Les œuvres qui furent exécutées au siècle suivant, sous l'évêque Reparatus, ne sont plus dignes d'elles. Avec l'invasion lombarde, tout espoir de relèvement s'évanouit pour de longues années.

Sculpture ravennate. Tous les chapiteaux décorés que nous avons rencontrés à Sainte-Sophie de Constantinople, Ravenne les posséda. Nous trouvons le chapiteau composite, dont la forme est romaine, mais dont le feuillage d'acanthe est métallisé selon les procédés d'Orient, tous ceux aussi dont le noyau est entouré d'une sorte de broderie végétale (pl. XLII, 3) ; à Saint-Vital, l'imagination des ornemanistes, car c'est bien le nom qu'il faut donner à ces décorateurs de

la pierre, se donna carrière avec une magnifique abondance. Jamais, depuis la Grèce, la flore et la faune n'avaient joué un rôle aussi considérable dans la sculpture monumentale; jamais, depuis les beaux jours de Rome, on n'avait stylisé la plante avec une audace si pleine de goût, une entente si parfaite de ce qu'exigent les formes architectoniques et de la fidélité qui reste toujours due à la nature (pl. LX; LXII ,2). Les chapiteaux de Constantinople nous avaient déjà montré cela, et nous y avons reconnu l'influence d'une esthétique, étrangère aussi bien à la Grèce qu'à Rome. Il faut noter, au surplus, comme des caractères orientaux popularisés à Ravenne, l'amour des signes symboliques, la tendance à héraldiser les groupes, sur la majorité des impostes, au-dessus des chapiteaux.

Végétaux qui se déroulent, se ploient et serpentent, pampres de vigne chargés de grappes, tiges de lierre et d'acanthe, plantes qui grimpent et s'entrelacent autour des symboles, des vases, des monogrammes, des croix : c'est là aussi ce qui distingue les balustrades, cancels, ambons et toutes pierres décorées des églises de Ravenne.

A ce décor, les sarcophages qui, au début, ne différaient pas essentiellement des cuves romaines, ne tardèrent pas à se soumettre.

Quelques détails sont nécessaires. Il est deux formes de sarcophages à Ravenne : ceux qui ressemblent à des temples, avec un toit à deux versants, des acrotères aux angles (pl. LXIV, 4; VENTURI, I, fig. 197); ceux dont le couvercle est demi-cylindrique. Le premier type est hellénistique, le second, si l'on en juge par les sarcophages en plomb de la Phénicie (Saïda), est d'origine syrienne — on sait combien d'évêques et combien d'artistes vinrent de ce pays à

Ravenne. De ces deux formes de sarcophages, celle qui rappelle le temple était la plus ancienne. Elle se parait naturellement sur les côtés d'une rangée de colonnes et de niches dans lesquelles les saints apparaissaient debout. Dès le milieu du ve siècle, croyons-nous, la seconde forme apparut. On constate des échanges réciproques : c'est ainsi qu'on vit sur des cuves au décor architectonique des couvercles semi-cylindriques et, aux coins de ces derniers, des acrotères qui ne s'expliquaient bien qu'aux extrémités d'un tympan. D'autre part, les ornements symboliques qui ne jouaient qu'un rôle effacé au IVe siècle, envahirent de plus en plus les couvercles et même les côtés des cuves. Le décor architectonique devint plus rare : sur les longs côtés, au lieu du Christ et des saints rangés en niches, on préféra représenter des scènes du Paradis, et notamment, le Christ assis ou debout, remettant la Loi. On affectionna aussi l'Adoration des Mages (pl. LXIII, 1). Cependant, les épisodes bibliques se réfugiaient sur les petits côtés. En plusieurs cas, on constate qu'à Daniel entre les lions — sujet qui, remarquons-le, offrait l'occasion d'un beau groupe héraldique — correspond le Christ ressuscitant Lazare (pl. LXIV, 2 et 3). Ainsi était doublement éveillé l'espoir en la miséricorde divine. Sur un beau sarcophage, à toit sphérique, on voit, d'un côté, l'Ange apparaître à Marie, filant sa laine et, de l'autre, la Visitation. Les sujets aussi bien que l'exécution du travail indiquent l'influence directe de l'Orient.

D'ailleurs, les symboles matériels et les figures d'animaux évinçaient peu à peu les représentations figurées. Tandis que les croix, les couronnes, les chrismes occupaient le dessus des couvercles, que les pampres de vigne souvent se déroulaient sur les tympans, des couples d'agneaux affrontés devant la

montagne de Sion (pl. LXIV, 4), le chrisme ou la croix, des cerfs ou des colombes prêts à boire dans des vasques occupaient les longs côtés (pl. LXIV, 1).

Il va de soi que ce développement iconographique, s'il répond d'une façon générale à la chronologie des œuvres, n'a rien de la précision mathématique. C'est la qualité des sculptures qui est, pour la fixation des dates, le meilleur critère. En tout cas, vers le milieu du VIe siècle, l'évolution que nous venons d'indiquer était accomplie. Les Lombards, dans leurs œuvres, ne firent qu'imiter gauchement leurs prédécesseurs.

BIBLIOGRAPHIE. — Il existe de nombreuses et excellentes monographies sur l'art à Ravenne : DIEHL, *Ravenne* (Collection des villes d'art), Paris, 1903; C. RICCI; *Ravenna*, Bergame, 1902; GŒTZ, *Ravenna*, Berlin et Leipzig, 1901. Cf. manuels de Millet, Diehl; nombreuses reproductions dans VENTURI, *Storia*, I.

Histoire : CH. DIEHL, *Justinien*, *op. cit.*

Architecture : voir les ouvrages cités à la fin du chapitre IX et à la fin du chapitre XIII, notamment RIVOIRA, *Le origini della architettura lombarda*, t. I, dont les théories sont opposées à celles de M. Strzygowski. Le livre ancien de VON QUAST, *Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna*, Berlin, 1842, peut toujours être précieux.

Sur l'ornement sculpté, voir les ouvrages cités à la fin du chapitre XV. Caractère des différents chapiteaux ravennates : DIEHL, *Manuel*, *loc. cit.*

Mosaïques : ouvrages cités de Bayet, Clausse, Aïnalof, Diehl, Ricci, Gœtz, et, en outre : KURTH, *Die Mosaiken der christlichen Era*, I, *Die Wandmosaiken von Ravenna*, Leipzig, 1902; RJEDIN, *Les Mosaiques des églises de Ravenne*, Pétersbourg, 1896; RICHTER, *Die Mosaiken von Ravenna*, Vienne, 1878.

Sarcophages : DUETSCHKE, *Ravennatische Studien*, Leipzig, 1909; GOLDMANN, *Die ravennatischen Sarkophage*, Strasbourg, 1906; VAN DEN GHEYN, *Les Sarcophages byzantins de Ravenne* (*Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1902, p. 195-204).





1. Mosaïque de Saint Vital : le sacrifice de Melchisédech (phot. Ricci). — 2. Mosaïque du Palais archiépiscopal : le Christ en costume d'Empereur (phot. Ricci). — 3 et 4. Chapiteaux de Saint Vital (phot. Alinari).

CHAPITRE XVII

L'ART PRÉROMAN

Diffusion de l'art romain. Les invasions barbares. Ornementation germanique. Les bijoux francs. L'émaillerie gallo-romaine. Aperçu de l'art barbare à l'époque carolingienne. Les Lombards. Les Anglo-Saxons. Les Irlandais. Les Francs. Conclusion.

Nous aurons donné aux chapitres précédents leur conclusion la plus logique si nous montrons quand et comment les races septentrionales s'associèrent à la vie de l'art chrétien.

DIFFUSION DE L'ART ROMAIN. Rome avait popularisé ses procédés artistiques dans la majeure partie du monde occidental. De la Provence à la Grande-Bretagne, de l'Andalousie au Rhin, on cultivait sa langue, on pratiquait ses mœurs; il n'était, en art, d'autre idéal que le sien. Le christianisme, dès qu'il fut prêché, prit des formes latines; et les monuments religieux qu'il fit éclore gardèrent, pensons-nous, plus longtemps que dans la métropole elle-même, leur caractère romain, car les influences grecques et orientales atteignaient plus difficilement à ces provinces lointaines; elles ne se faisaient guère sentir que sur les arts industriels, tandis qu'à Rome, nous l'avons vu, elles modifièrent, à un moment donné, toutes les décorations d'édifices.

Les basiliques gallo-romaines ne différaient en rien des

églises construites dans la ville pontificale; leur décoration peinte ou sculptée ne différait pas davantage de la décoration romaine. La sculpture, entre tous les arts, restait fidèle aux premières leçons que le Nord eût reçues. Les sarcophages de Provence, accumulés au musée d'Arles, s'ils se distinguent par des particularités iconographiques, par la prédilection pour certains sujets, ne constituent pas une famille spéciale en ce qui regarde la forme des cuves et la qualité des reliefs. Plus tard, sous la dynastie mérovingienne, ils se caractérisèrent en certaines régions, notamment l'Aquitaine, par le type rhomboïdal; les figures furent remplacées par des ornements végétaux; mais ces ornements eux-mêmes, dont l'acanthe était le principal élément, procédaient de modèles romains. Jusqu'à l'époque de Charlemagne, on peut dire que la Gaule est toute vouée au respect et à l'imitation des monuments de la Ville Éternelle.

LES INVASIONS BARBARES. Cependant, les Barbares avaient occupé son sol. Saxons, Francs, Alamans, Wisigoths avaient établi leurs demeures dans les provinces romanisées et, de par l'épée, ils avaient substitué leurs chefs aux préfets de l'Empire... Ne purent-ils donc modifier en rien l'art antérieur? Ne surent-ils au moins l'enrichir?

En vérité, ces Barbares, où qu'on les rencontre, en Thrace ou sur les rives du Danube, dans la Germanie ou l'Espagne, quelles qu'aient été leurs routes, du foyer natal aux royaumes conquis, ont laissé les mêmes témoignages de leurs habitudes artistiques. Ils ne savaient ni sculpter ni peindre. D'architecture chez eux, il ne peut être question, puisque leurs habitations étaient toutes primitives et leurs stationnements passagers; mais ils décoraient avec richesse les objets qu'on



1. Sarcophage de l'exarque Isaac au Musée de Ravenne.
2 et 3. Petits côtés du sarcophage, dit d'Elysée (tombeau de Braccio-
forte) à Ravenne. Salutation angélique, Visitation. (Phot. Ricci)

emporte toujours avec soi, les ustensiles, les accessoires du costume, les armes. Des temps les plus anciens, ils gardaient la tradition du dessin géométrique qu'ils appliquaient par la gravure ou le repoussé aux feuilles de métal. Certaines formes zoomorphiques — formes d'oiseaux principalement — leur étaient familières. Par-dessus tout, ils aimaient garnir le métal à profusion de gemmes, de verres colorés, taillés en cabochons ou en tables, vrai pavage d'autant plus précieux qu'il était plus serré. Remarquez que si parfois on employa en ces travaux somptueusement barbares des pâtes vitrifiées, il ne peut être parlé d'émaillerie, car toute cette mosaïque éclatante est incrustée à froid dans le métal, en cellules et cloisons, tandis que l'émaillerie suppose toujours une garniture obtenue et fixée par la fusion. En réalité, c'est un travail de verroterie montée sur métaux, ce qu'on appelle, d'un mot, l'orfèvrerie cloisonnée.

Les Orientaux la pratiquaient depuis une haute antiquité. De la Perse, elle passa chez les Byzantins. Quant aux Barbares, ils la connaissaient dès avant leur marche envahissante vers l'Occident.

Ainsi s'explique la découverte des trésors de Pétrossa, en Roumanie, de Szilagy-Somlyo, en Hongrie, de Nocera et Castel-Trosimo, en Italie, de Guarrazar, en Espagne. Les objets qu'ils contiennent, encore que de date différente et séparés es uns des autres par d'énormes distances, prouvent qu'il s'agit d'un art unique, toujours fidèle à lui-même, malgré le temps et des pérégrinations considérables. Comparez le fourreau de Childéric (VENTURI, II, fig. 24) du tombeau de Tournai (aujourd'hui au Musée du Louvre) avec le pectoral dit d'Odoacre (VENTURI, fig. 25), en réalité ostrogothique, découvert à Ravenne, avec les couronnes de

Monza, ou la couronne du roi Recesvinthe, à Cluny (Ibid., fig. 73), vous constaterez qu'au VIe, au VIIe et même au VIIIe siècle, l'orfèvrerie cloisonnée continuait d'être en honneur; que Francs, Ostrogoths, Lombards, tout comme auparavant Daces et Sarmates, voyaient en elle l'ornementation incomparable de l'or.

Les Gaulois et, après eux, les Gallo-Romains étaient cependant de merveilleux émailleurs; leurs sépultures retrouvées en France, en Angleterre, en Belgique ne laissent aucun doute sur leurs préférences, leur habileté. On peut donc s'étonner qu'à leur contact, les Francs, les Wisigoths, les Anglo-Saxons n'aient pas délaissé l'orfèvrerie cloisonnée pour l'émaillerie. Il n'en fut rien. Tandis que les Byzantins s'adonnaient, à partir du VIe siècle, aux techniques très parfaites de l'émail champlevé et cloisonné, les Francs, pour ne nommer qu'eux, marquaient peu d'empressement à suivre cet exemple. On cite des émaux gallo-francs. Ils sont peu nombreux. Jusqu'au IXe-Xe siècle, où l'on vit des orfèvres rhénans remettre en honneur l'ancienne industrie gallo-romaine, jusqu'au moment surtout, où la décoration des châsses de cuivre permit de faire une application artistique de la taille d'épargne, la verroterie barbare jouit en Occident d'une vogue incontestée.

Une telle technique, un tel amour du clinquant n'étaient pas de nature à favoriser le développement des compositions figurées sur les œuvres d'art. On trouve des oiseaux, des fauves affrontés, souvenirs des séjours anciens en Orient. L'iconographie chrétienne est représentée sur des boucles de ceinturons par le Poisson, Daniel entre les lions. N'insistons pas : ce sont dessins d'enfants barbares. Il fallut des siècles pour que les derniers envahisseurs, fondateurs de

royaumes durables, se sentissent la force de créer un art fondé sur de nobles traditions et répondant à leur génie particulier. Un court aperçu le montrera.

LES LOMBARDS. Établis à Ravenne, où ils succédaient aux Grecs, les Lombards se montrèrent, malgré leur réputation de sauvagerie, malgré la crainte qu'ils inspiraient, aussi empressés à encourager les arts que les Ostrogoths succédant aux empereurs romains. Comme eux, ils s'humanisèrent au contact d'une civilisation supérieure; ils devinrent catholiques et contribuèrent de leur mieux à l'éclat de l'art chrétien.

Les constructions d'églises se multiplient : c'est, à la fin du VIe siècle, Sainte-Marie de Pomposa; au VIIe siècle, Sainte-Marie de Torcello; au VIIIe siècle, San-Salvatore de Brescia, Santa-Maria delle Caccie, à Pavie, Saint-Pierre de Toscanella, Saint-Georges de Valpolicella, Sainte-Marie au Val, dans le Frioul; à Rome, l'activité était au moins égale. Rien d'essentiel ne vint modifier le plan des basiliques; on les décora extérieurement de ces bandes en relief et de ces arcatures que nous avons déjà rencontrées à Ravenne. Les campaniles se dressèrent à côté de l'édifice. Les façades furent souvent revêtues de marbres multicolores. A l'intérieur, les chapiteaux continuèrent de se distinguer par une variété de formes et de décoration merveilleuse. Ce que nous remarquerons surtout, c'est que la basilique, comme par le passé, eut la forme du *tau* et fut couverte de plafonds en charpente.

Les maçons lombards, sous le nom de *maestri comacini* étaient célèbres en tous pays. Il ne semble pas cependant qu'ils aient formé une corporation aux origines lointaines, ni surtout que l'architecture religieuse leur soit redevable

de progrès décisifs. Ils auraient reconstruit au IXe siècle Saint-Ambroise de Milan, faisant usage pour la première fois de cordons de maçonnerie diagonaux destinés à soutenir, comme d'une armature, la voûte d'arêtes. C'est là un procédé de l'architecture ogivale, comme on le sait, dont les architectes lombards seraient dès lors les premiers inventeurs. La voûte lombarde apparaîtrait dès le IXe siècle, nantie du caractère essentiel des voûtes sur croisées d'ogives. Une telle théorie ne provient que d'une fausse interprétation des monuments.

Mais un titre de gloire plus sérieux pour les Lombards est celui d'avoir donné dans la sculpture décorative une interprétation nouvelle des traditions antiques. Qu'on imagine l'art italo-byzantin de Ravenne, adopté et développé par des Barbares, les motifs ordinaires traduits avec une inhabileté manifeste, mais parfois aussi transformés et enrichis avec une imagination pleine de ressources: on aura une idée générale de ce que fut la sculpture en Italie de la fin du VIIe siècle aux environs de l'an 1000.

Les bas-reliefs lombards sont nombreux, surtout à Cividale (dôme, Saint-Martin, Tempietto), à Brescia (Museo cristiano, Musée Malespina), à Torcello (dôme), à Rome (Sainte-Marie in Cosmedin, Sainte-Sabine), à Ravenne (Saint-Apollinaire in Classe). (VENTURI, II, fig. 100-133).

La figure humaine y est rare, ainsi qu'à l'époque précédente; quand elle apparaît, c'est sous une forme si affreuse qu'elle décourage toute critique. Mais des motifs d'animaux, le paon, par exemple, ont gardé, malgré tout, une réelle beauté. Il est des stylisations heureuses de feuilles, de fleurs. L'entrelac, dont l'origine est romaine, s'organise avec une variété magnifique et elle qu'on y peut voir une création

du génie septentrional. Au surplus, bien des motifs orientaux, les lions affrontés, les griffons, l'arbre sacré, que les étoffes importées avaient fait connaître, étaient couramment reproduits.

Au vrai, les arts industriels primaient, ainsi que partout, la sculpture et la peinture, en prestige, en beauté. L'orfèvrerie était le métier noble par excellence. La couronne du roi lombard Recesvinthe, au Musée de Cluny, et celles du trésor de Monza, sont les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie cloisonnée. Le fameux *Paliotto*, de Milan, exécuté par Wolvinius pour l'évêque Angisbert au IXe siècle, atteste éloquemment la survie du relief repoussé et de la ciselure. Que l'orfèvre barbare ait beaucoup emprunté aux Byzantins, cela ne peut surprendre; mais il se souvient plus encore des traditions de l'Italie; il s'inspire par-dessus tout de sa loyauté professionnelle. Une telle œuvre montre que la décadence ne devait point durer toujours, que l'esprit barbare n'était point résigné à l'humilité et se trouverait apte, au moment marqué par le développement de la civilisation, à faire revivre les procédés perdus du grand art.

Les Irlandais et Anglo-Saxons. Les Germains, Angles et Saxons, établis dans la Grande-Bretagne, ne résistèrent pas plus aux séductions de l'art romain que les Lombards ou les Francs; mais les Celtes d'Irlande surent emprunter les idées des colons, soldats et missionnaires venus d'Italie, sans rien sacrifier de leurs traditions nationales. Celles-ci étaient caractérisées par une vive prédilection pour les lacis de lignes serpentines, savamment conduits, et formant par mille détours un ensemble homogène, plein d'une vie abstraite et pourtant ardente; comme si, dans ces lignes,

fuyant sous le regard, il y avait eu la souplesse des lianes et la tortueuse agilité des serpents. C'était une sorte de calligraphie décorative. De plus, de nombreux motifs syriens, apportés par des moines d'Orient, passèrent directement dans l'art irlandais, et, de là, dans l'art carolingien.

Les Irlandais, devenus chrétiens, possédèrent ainsi une originalité sans pareille. Considérez le Christ et les emblèmes des Évangélistes dans la miniature initiale d'un évangéliaire du VIIe-VIIIe siècle, conservé au Trinity College, de Dublin (VENTURI, II, fig. 198) : les figures traditionnelles, venues de Rome, n'ont presque rien gardé, parmi les Celtes, de leur caractère classique. On dirait que le décorateur abhorre la réalité. Il dédaigne le modelé, les ombres et les clairs, les formes animées, les gestes vivants. Il ne peint pas son personnage, il le dessèche et « l'écrit ». Profonde erreur dont l'art irlandais porta la peine; car le dessin se restreignit à l'ornementation et ne fit que se répéter jusqu'à l'appauvrissement définitif. Son influence sur les miniatures anglo-saxonnes, celles du nord de la France et de la Belgique ne se prolongea guère au dela du IXe siècle.

LES FRANCS. Il faut atteindre à Charlemagne pour voir le génie germanique jouer un rôle important dans l'histoire de l'art. Jusque-là, les Francs n'avaient été que les élèves timides des Gallo-Romains; ils se révèlèrent alors avec originalité. Aussi bien, le prince ayant conscience de l'humilité barbare faisait un noble effort pour devenir le digne héritier de l'Empire, que ses ancêtres avaient détruit. De tous les points de l'horizon, il appelait à lui le concours des artistes et des lettrés : moines irlandais dont la science était renommée, artistes décorateurs, ivoiriers, orfèvres à qui la guerre des

images rendait impossible le séjour d'Orient. La nécessité le rendait éclectique. De même que la somptuosité orientale lui semblait digne d'envie, de même aussi le prestige de Rome et des traditions de la Gaule le laissait respectueux. On se tromperait en faisant de lui un Mécène voué à l'exclusive admiration des œuvres d'Orient et spécialement de Constantinople. Sa bonne volonté ne comportait pas de préférences irréductibles. Il lui suffisait que l'Orient concourût avec les exemples de l'Italie et le passé gallo-romain à élever son peuple à un niveau supérieur de civilisation.

Outre que le triomphe momentané des empereurs iconoclastes jeta en Gaule nombre d'ouvriers d'art, il faut remarquer que, depuis l'époque mérovingienne, des colonies syriennes étaient établies dans les villes franques, où elles tenaient comptoir d'objets fabriqués en Orient. Constantinople de loin fascinait les esprits. Aux frontières du royaume, Ravenne offrait dans ses monuments et leur décoration un spectacle de science et de richesse capable de transporter des barbares moins bien doués que les Francs pour les beaux-arts, ou moins ambitieux de gloire. Dans ces conjonctures, peut-on s'étonner que l'art chrétien d'Orient ait laissé des œuvres assez nombreuses parmi les sujets du grand empereur? Ce sont des objets d'exportation, comme des boîtes en ivoire, en métal, des produits d'orfèvrerie. D'autre part les chapelles palatiales d'Aix-la-Chapelle, d'Essen, de Nimègue, les églises d'Ottmarsheim ou Germigny-les-Prés, sont des édifices dont les plans octogonaux, les coupoles centrales, les absides et la décoration en mosaïque, pour autant que nous la connaissons, ne s'expliquent pas autrement que par l'imitation des modèles

orientaux et le concours d'architectes et décorateurs venus de Constantinople.

Ces œuvres, on pourrait les faire entrer, au même titre que celles de Ravenne, parmi les monuments orientaux. Mais l'artiste franc chercha-t-il à s'en inspirer? Leur influence est-elle appréciable sur les travaux carolingiens proprement dits? Fut-elle assez profonde pour avoir marqué l'évolution artistique d'un caractère important et durable?

Nous n'hésitons pas à répondre négativement. Plus puissante que l'influence orientale était celle de la Gaule romaine, image dispersée, mais fidèle pourtant, dans chacun de ses éléments, de l'art impérial. Plus fortes que les incitations du dehors étaient les traditions qui avaient pris corps au premier contact des Barbares avec Rome.

Nous constatons bien, en Gaule, l'existence d'églises au plan oriental; mais leur nombre est minime et il était rare, après les règnes de Charlemagne et de Louis le Débonnaire, qu'on les imitât (Saint-Jean de Liége, construit sous l'évêque Notger, d'après la chapelle d'Aix). On cite souvent les mosaïques de Germigny-des-Prés pour démontrer la puissance de l'influence byzantine en Occident; on n'en saurait citer d'autres. A Germigny, le monument étant de type oriental, requérait une décoration de même origine; mais au siècle suivant, à l'abbaye de Reichenau, des ouvriers septentrionaux couvraient les murs de fresques délicates en qui revit toute la fraîcheur de coloris, toute la souplesse de dessin et aussi toute la tradition iconographique des peintures cimétériales et des sarcophages romains.

La miniature carolingienne n'est pas moins fidèle, dans son ensemble, à l'idéal d'Occident. Il importe peu, en effet, que dans un certain nombre de manuscrits (Évangéliaire de



1. Sarcophage de Saint Apollinaire in Classe. — 2 et 3. Petits côtés du sarcophage d'Isaac : Résurrection de Lazare, Daniel entre les lions. — 4. Sarcophage au Mausolée de Galla Placidia. (Phot. Ricci.)

Godescalc, 781; Évangéliaire de Soissons, 827; Évangéliaire d'Abbeville), les architectures décoratives et même les compositions indiquent des influences manifestes de la Syrie; que, dans des encadrements et lettrines, on retrouve les entrelacs géométriques qui caractérisent le bas-relief lombard et la miniature irlandaise : ce qu'il faut noter avant tout et ce qu'on peut constater dans la plupart des écoles d'enlumineurs de la Gaule, c'est un développement des compositions figurées, procédant de modèles anciens, communs à la Gaule et à Rome, et manifestant avec une énergie toujours croissante le don originel d'exprimer la vie par le naturel.

Le Christ siégeant sur son trône, les évangélistes penchés sur leurs pupitres ou écoutant, le calame à la main, la parole d'en-haut; les scènes aux personnages nombreux comme celles de la Bible de Charles le Chauve (Bibliothèque nationale, 844-869), du psautier d'Utrecht (ibid., commencement du IXe siècle), de la Bible de Saint-Paul hors les murs, exécutée pour Charles le Gros, du codex d'Egbert, à Trèves, n'attestent ni une autre filiation, au point de vue de la forme, ni un autre souci.

Il en est de même des ivoires, quel que soit leur atelier d'origine. Qu'ils proviennent de France, d'Italie, des bords du Rhin ou de la Meuse, qu'on représente les évangélistes, des saints, le Christ en gloire, ou ce sujet particulièrement aimé, la Crucifixion, les œuvres qui ne sont pas d'importation étrangère montrent, par le sentiment de la forme et l'expression de l'âme, que l'esprit antique les soutient, en même temps qu'un grand désir de renouvellement et de création les anime. Il est vrai que certains ivoires, exécutés en Occident, procèdent de modèles orientaux : tel est

l'ivoire de Genoels-Elderen, inspiré de modèles syriens, comme l'évangéliaire de Godescalc et les manuscrits du même groupe ; tels sont les ivoires carolingiens qui empruntent du style à des œuvres de Byzance; mais des exemples comme l'ivoire de Genoels-Elderen ne sont pas nombreux; quant aux imitations byzantines, elles furent le résultat de circonstances momentanées plutôt que le fruit d'anciennes habitudes. Aussi bien, si l'on diminua à l'excès le rôle de la Syrie, de l'Asie-Mineure, de l'Egypte, dans la formation de l'art septentrional, on exagéra souvent, par contre, le rôle de Constantinople.

En tout état de cause, Rome ne cessa de nourrir et d'instruire la curiosité barbare, et c'est ainsi que se prépara, par l'énergie et la fidélité, la renaissance de l'art chrétien à la période romane.

TABLE DU TOME II

L'ART CHRÉTIEN PRIMITIF EN OCCIDENT.

(Suite.)

L'ART CHRÉTIEN PRIMITIF EN ORIENT.

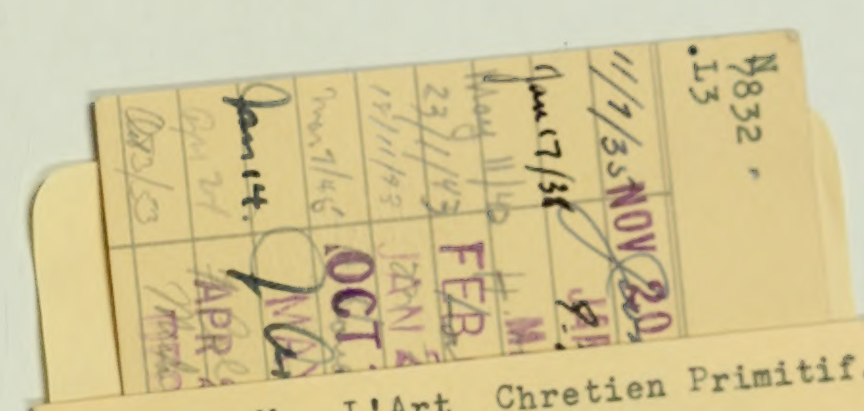
TABLE DES PLANCHES

L'ART CHRÉTIEN PRIMITIF EN OCCIDENT

L'ART CHRÉTIEN PRIMITIF EN ORIENT

RAVENNE

TABLE ANALYTIQUE


N
7832 .
.L3

